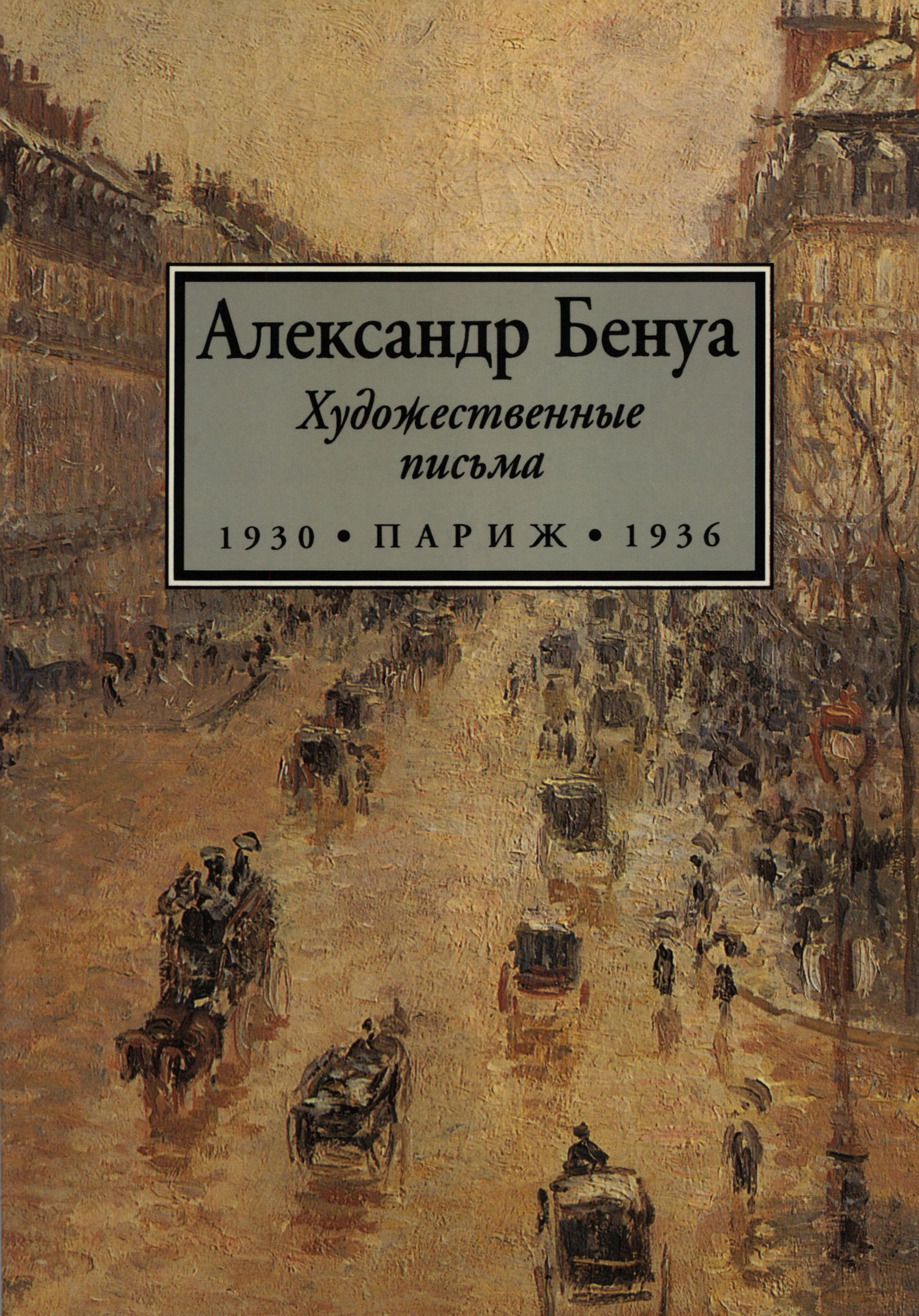


Александр Бенуа

Художественные письма

1930 • ПАРИЖ • 1936

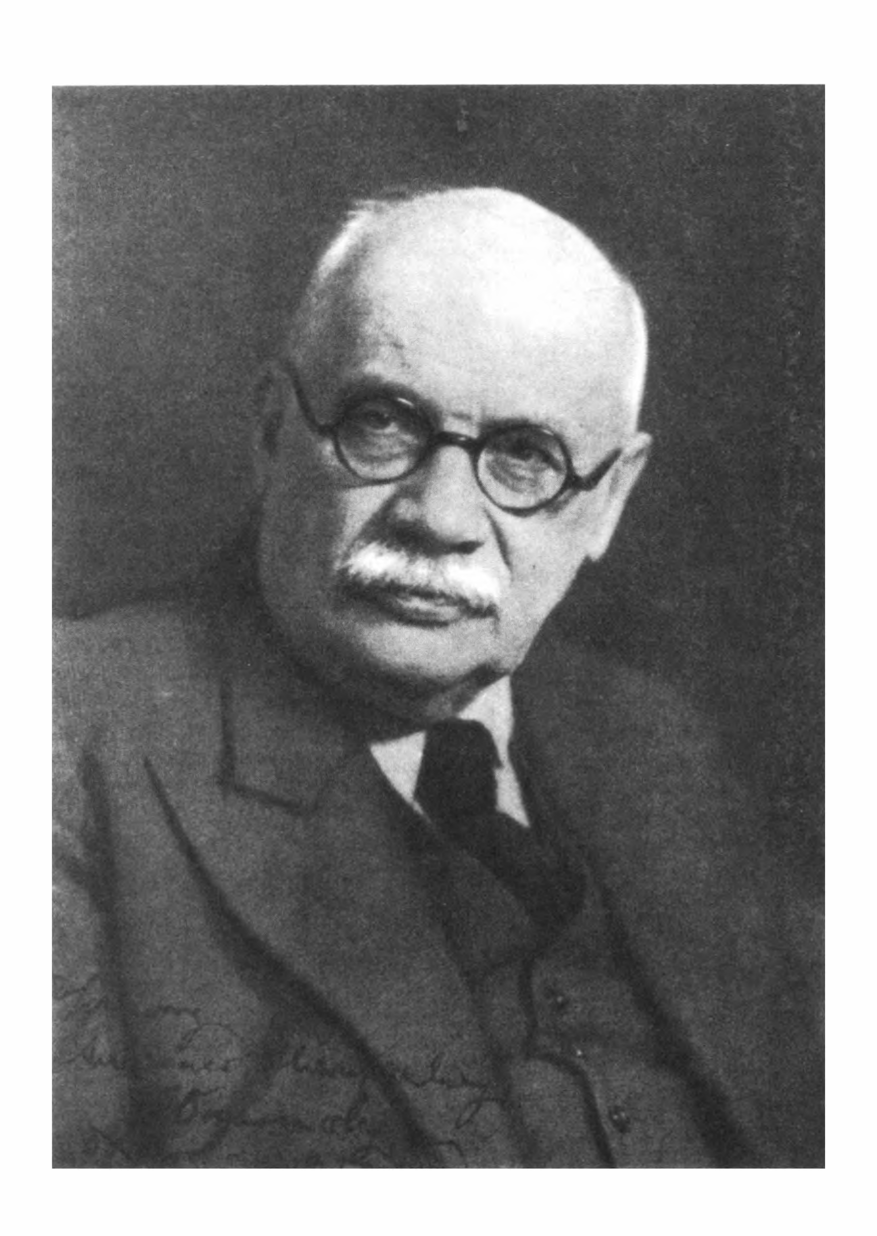
Александр Бенуа

Художественные письма

1930 • ПАРИЖ • 1936

А.Бенуа

Художественные письма



Александр Бенуа

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПИСЬМА

1930–1936

Газета «Последние новости»,
Париж

Москва
«ГАЛАРТ»
1997

ББК 85.I
Б 46

Составитель *И.П.Хабаров*

Вступительная статья *Г.Ю.Стернина*

ISBN 5-269-00919-6

Г.Ю.Стернин

ПАРИЖСКИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПИСЬМА» АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Знакомство с литературным наследием Александра Бенуа – один из самых увлекательных и верных путей к пониманию русской художественной культуры XX века, к познанию трудных жизненных и творческих судеб целого поколения выдающихся деятелей искусства России. И хронологически, и по самому существу своему возникающая здесь тема естественным образом связана с другой, относящейся к периоду хорошо известных живописных и графических работ Бенуа. Эта вторая тема документируется материалом, оставшимся за пределами настоящей книги. Молодой Бенуа предстает там не только замечательным художником и мастером слова, тончайшим ценителем красоты, но и человеком дела, лидером художественного движения, душою и вдохновителем известного Петербургского объединения «Мир искусства». Ощущавший себя не просто участником художественного процесса, но и в известном смысле его творцом (в начальные годы нашего столетия это вполне соответствовало действительной роли Бенуа), он свои многочисленные печатные выступления не отделял от повседневных практических забот. «Служение Аполлону» было для Бенуа в это время напрямую связано с открытой борьбой против всяческой рутины, против отживших эстетических представлений, тормозящих развитие искусства. Уже в ту, раннюю пору складываются главные характерные черты его литературного дарования. Критическому темпераменту Бенуа были совершенно чужды и себялюбивое позерство, и показное глубокомыслие, и тоскливый дидактизм. Бенуа умел быть завзятым полемистом (в особенности, когда его к этому вынуждали оппоненты), но газетные и журнальные страницы были для него в первую очередь местом доверительного, интимного обсуждения самой природы искусства, тайны его очарования. К этим тайнам он подводил читателя легко, артистично, с глубоким профессиональным знанием творческих проблем и безо всякого натужного философствования.

Период наибольшей литературной активности раннего, «петербургского» Бенуа – первые десять-пятнадцать лет нашего века. В это время он создает свои капитальные историко-художественные труды, в те же годы становится едва ли не самым авторитетным художественным критиком России. Складывается обычай регулярной еженедельной фиксации наиболее интересных событий. Именно тогда Бенуа начинает вести своеобразную летопись художественной жизни России в виде систематической публикации в петербургской газете «Речь» своих знаменитых «Художественных писем».

В середине 1920-х годов Бенуа был вынужден покинуть родину и разделить эмигрантскую судьбу многих представителей русской интеллигенции. Среди тех, кто оказался тогда за пределами своей страны, находились и его близкие «мирискуснические» друзья. Поселяется Бенуа в издавна им любимой и хорошо знакомой Франции. Сильно меняется жизненный и общественный статус мастера, иным становится его критическое самосознание. Отнюдь не

сторонясь злободневности и никак не опасаясь прослыть пристрастным судьею современной европейской художественной ситуации, Бенуа вместе с тем все чаще предпочитает откликаться на такие события, которые позволяют погрузиться в размышления о прошлом мирового и отечественного искусства. Литературная деятельность «парижского» Бенуа является первой поименованной выше темой, и предлагаемая книга как раз и воспроизводит существенный раздел этого зарубежного наследия критика. Можно лишь поражаться исключительной работоспособности человека, оказавшегося в немолодом уже возрасте в новой для него писательской среде, столкнувшегося с трудностями эмигрантского быта. На протяжении 1930-х годов Бенуа опубликовал в популярной среди выходцев из России парижской газете «Последние новости» свыше трехсот пятидесяти статей. Наиболее весомую часть среди них заняла обширная серия «Художественных писем».

Самим этим названием публикаций Бенуа подчеркивал преемственность своей задачи – быть не только исправным хроникером голых фактов, но и размышляющим летописцем текущей художественной жизни. Читая его статьи, русские «парижане» (в Советский Союз этой прессе, разумеется, доступа не было) могли легко вспомнить одноименные дореволюционные выступления молодого Бенуа. Жанр критических сочинений русского эмигрантского наблюдателя хорошо вписывался и во французскую литературно-художественную традицию, у истоков которой стояли знаменитые «Салоны» Дени Дидро. Можно сказать, что критическая проза Бенуа и своей литературной формой, настраивающей на доверительную беседу между автором и читателем, и своим содержанием имела далеких и близких предшественников – представителей западноевропейской и русской художественной мысли.

Бенуа – автор парижских «Художественных писем» не скрывает своей постоянной озабоченности историческими судьбами мирового развития пластических искусств. Не забудем, что в то время, когда создавалась серия его статей, то есть в 1930-е годы, художественный облик эпохи являл собою как в самой Франции, так и в особенности за ее пределами весьма пеструю и разноречивую картину. Существовавшие творческие течения давали основания и для надежд, и для серьезных тревог. Важную цель своих газетных очерков автор видит в том, чтобы разобраться во всех этих тенденциях. Как многоопытный историк искусства Бенуа хорошо понимает неизбежность эволюции в профессиональном мышлении живописцев, архитекторов, скульпторов, графиков. Как необычайно импульсивный и очень искренний художественный критик он не собирается мириться с позицией беспристрастного ученого, не считает возможным уклоняться от сравнительных оценок прошлого и настоящего и там, где того требует его личный вкус, не боится выглядеть старомодным. Бенуа неизменно выступает поклонником искусства «душистого» (любимый эпитет критика), искусства, излучающего тепло и аромат цветущей жизни. С упоением, с желанием передать свой зрительский восторг пишет он, например, о выставках рисунков и живописи итальянских мастеров эпохи Возрождения, о великих нидерландцах, о Рубенсе или же о французских мастерах XVIII века. «Подлинная художественная магия» – вот что, по мнению Бенуа, отличает настоящее искусство от всякого рода поделок.

Свой «воображаемый музей» (если воспользоваться понятием, которым обозначил свои искусствоведческие фантазии Андре Мальро), свой набор любимых творцов и картин Бенуа ревниво охраняет, решительно отделяя от многих чуждых ему изделий современных художников. Ему явно не по душе холодная живопись буржуазных салонов и ремесленная продукция официальных

портретистов. Не устраивают его и произведения мастеров противоположного лагеря. Со сдержанным скептицизмом, а иногда и с прямым осуждением пишет Бенуа о работах художников, чье творчество представляло собой европейский пластический авангард.. Критика не смущало то обстоятельство, что к 30-м годам многие из них имели уже репутацию «классиков».

Верный себе, своему научному опыту, Бенуа и здесь проявляет осторожность в исторической оценке наблюдаемого им на выставках «левого» искусства. Так, в одной из статей 1935 года он замечает: «Для будущего историка кубизм, как целое явление, представит нечто весьма любопытное, и только этот будущий историк сумеет с точностью установить, заключало ли в себе творчество кубистов нечто пророческое, сулило ли оно беспредельные перспективы, и оправдались ли эти его посулы, или, напротив, он выразил некий духовный тупик, в который уперлось то, что почитало себя в начале XX века за самый передовой авангард» («Выставка создателей кубизма»). Такая оговорка – пример высочайшей профессиональной ответственности Бенуа, тем более, что его личным художественным симпатиям многие произведения «левого» направления были совершенно чужды. Особенно шокировали его артистическую натуру картины итальянских футуристов, в которых он видел «безумную механизацию», «бессмысленное желание проникнуть в такие сферы, в которых ничего, кроме пустоты и смерти, нет», слышал «военный лязг» («Выставка итальянских футуристов»).

На эти и им подобные суждения «парижского» Бенуа о современных художниках можно было бы не обращать специального внимания, просто сочтя их взглядами человека иной эпохи, естественно отставшего от развития искусства. В самом деле, вкусы критика, его эстетические убеждения формировались еще в конце XIX века, и теперь, спустя тридцать-сорок лет, они вполне могли устареть. Для того, кто лишен подлинного художественного чутья, такое стечение обстоятельств могло бы обернуться откровенным ретроградством. Бенуа – совершенно иной случай. В условиях весьма противоречивого духовного развития Европы в XX веке его «охранительские» позиции художественного критика вовсе не были так однозначны. В его «консерватизме», безусловно, была своя историческая правда.

Впрочем, упреки в отсталости Бенуа приходилось выслушивать еще в России. Высказывались они самыми шумными деятелями русского авангарда 1910-х годов, в глазах которых «мирискусническая» художественная платформа выглядела уже архаичной. Отвечая оппонентам, критик и не думал отрекаться от идеалов своей молодости. Называя их «подлинным идеализмом», «гуманитарной утопией», он тем самым одновременно подчеркивал и их способность подниматься над временем, и их неизбежный конфликт с реальной действительностью. В парижских газетных очерках это сказалось, кроме всего, в особой расположенности автора к романтическим манифестациям прошлой культуры, к искусству, одухотворенному человеческой мечтой, фантазией («Мои любимые художники в прошлом и настоящем – фантасты», как-то заметил Бенуа) и чувством индивидуальной свободы. Выставки именно таких произведений пользовались непременным вниманием Бенуа, и включенные в предлагаемую книгу статьи «Романтическая выставка», «Выставка Делакруа», «Гибель романтиков», «Выставка Гро» (перечень можно было бы без труда продолжить) – весьма наглядный тому пример. Страницы, посвященные Делакруа или немецкой романтической школе, – едва ли не лучшее, что существует в нашей отечественной литературе об этих явлениях мировой художественной культуры XIX века.

Характеризуя регулярные выступления Бенуа в парижской прессе 30-х годов, необходимо учитывать еще одно крайне существенное обстоятельство. Это было время, когда представители первой волны русской эмиграции подводили свои жизненные и творческие итоги, оглядывались назад, ища нравственную опору своему существованию на чужбине в крепкой духовной связи с утраченной родиной. Выходившие во Франции русскоязычные периодические издания буквально пестрели материалами, авторы которых жили воспоминаниями о своих молодых годах, размышляли о трагической судьбе России, о своей горькой участи изгнанников. За примерами далеко ходить не надо, стоит назвать появившиеся в ту пору мемуарные публикации таких крупных писателей и поэтов «русского зарубежья», как М.А.Осоргин (его мемуарные очерки, кстати сказать, печатались на страницах тех же парижских «Последних новостей», что и фельетоны Бенуа), В.Ф.Ходасевич, Г.В.Адамович, Г.В.Иванов. В те же годы и в тех же «Последних новостях» печатались завершающие главы «вымышленной автобиографии» И.А.Бунина – его знаменитого романа «Жизнь Арсеньева».

В 1934 году начал работать над своими воспоминаниями и Бенуа (на родине они под названием «Мои воспоминания» появились в свет лишь в 1980 году). Этой работе, оказавшейся главным делом всей его оставшейся жизни и выросшей в фундаментальный двухтомный труд, он придавал очень серьезное значение, ей посвящал он все свои душевные силы. Таким образом, большинство парижских газетных очерков Бенуа писалось как раз в те годы, когда их автор жил как бы двойной жизнью: как действующий газетный обозреватель он следил за художественной злободневностью предвоенной французской столицы, как мемуарист он погружался в размышления – о русской культуре начала XX века, о процессе духовного формирования собственной личности.

Публикуемые в предлагаемом сборнике парижские газетные статьи иногда совершенно прямо, иногда косвенно отражают эту особенность внутреннего мира Бенуа-писателя. Отражают они и ту жизненную атмосферу, которая определяла тогда настроения и творческие помыслы русской эмигрантской среды. Так, самым непосредственным откликом на душевное состояние и литературные интересы Бенуа-мемуариста стали напечатанные в «Последних новостях» его поэтичнейшие лирические этюды о детских рождественских праздниках в родительском доме, о впечатлениях ребенка, живущего летней порой в прославленных окрестностях Петербурга («Елка», серия очерков о дачном Павловске и другие). В некоторых случаях Бенуа идет даже на то, чтобы воспроизвести в первозданном виде свои ранние мемуарные статьи, публиковавшиеся когда-то в дореволюционной русской прессе.

Ностальгия ностальгии рознь. Опираясь на зарубежное литературное наследие Бенуа, на его огромную переписку с друзьями и коллегами, можно много говорить о его постоянной тоске по Родине, по оставленному родному дому, по петербургским театрам, преображавшим жизнь молодого художника, и все подобные утверждения будут вполне отвечать действительности. Но не просто переживающим свою грустную участь апатрида предстает критик в своих французских сочинениях. Он продолжает считать себя ответственным за художественный опыт России, за верное истолкование ее исторического прошлого.

Воспоминания автора о детских и отроческих годах иногда становятся поводом для открытой полемики с официальной советской историографией, с ее вульгарно-социологическими схемами развития русской культуры. Таков, скажем, его пассаж об одном из самых замечательных художественных ансам-

блей в пригородах северной столицы: «Павловск же (в отличие от Гатчины. – *Г.С.*) сотворен желанием создать нечто приветливое, сельское, ведь это произведение, главным образом, Марии Федоровны, а не Павла, и все же его дух доминирует в Павловске, его призрак бродит по аллеям парка и по чертогам дворца, и едва ли удастся даже советским экзорсистам, несмотря на все заклятия марксистских формул, изгнать этот призрак, продолжающий оставаться настоящим хозяином всей этой вотчины так же, как и этого красивейшего, но сколь печального дворца» («Дачи. Из моих воспоминаний. Павловск. II»). Почти памфлетом воспринимается другая статья, направленная против все того же вульгарного социологизма – «Эрмитаж по-советски». «Было время, когда все для меня самое дорогое, все из-за чего жить стоило, получало свою духовную вершину, свою сердечную точку – в Эрмитаже». Такими проникновенными словами начинает автор эту статью о музее, хранителем которого он служил в суровые послереволюционные годы вплоть до своего отъезда за границу. Тем больнее ощущает он дальнейшую судьбу этого собрания художественных шедевров, тем острее чувствует он нелепость новых идеологических установок, заставляющих видеть в Эрмитаже лишь «бывшее жилье царя и придворной челяди».

Но вовсе не сарказм определяет общий тон тех газетных выступлений Бенуа, где он пишет про покинутую им родину. В парижской жизни 30-х годов критик гораздо чаще отмечает факты и события, дающие ему повод вновь и вновь рассказать читателю о крупных достижениях русской дореволюционной культуры, подчеркнуть ее вклад в мировое искусство.

Некоторые статьи подобного рода недавно уже публиковались, и потому в предлагаемый сборник, они, как правило, не включены. Поэтический образ художественного прошлого России – вот что в первую очередь старается воссоздать Бенуа в своих поздних литературных опытах.

Разумеется, не только склонности человеческой натуры направляли взгляд Бенуа в прошлое, погружали его в мир воспоминаний. Тому же способствовали и жизненные обстоятельства. Из Парижа или из какой-либо другой столицы европейского государства не всегда было легко разглядеть и понять, что делается в Москве или Петербурге. С трудом добываемая информация не всегда была до конца верна. В газетных отчетах по этой причине возникали, хотя и редко, отдельные неточности. Так, например, в одной из статей («Разрушение старины»), где Бенуа совершенно справедливо возмущается вандализмом советской власти, безжалостно уничтожающей народные святыни и памятники искусства, он, пользуясь сведениями из вторых рук, ошибочно утверждает, что «стерт с лица земли», на самом деле уцелевший, известный Климентовский храм в Москве.

Уже говорилось, что не эти филиппики и, конечно, не эти неточности характеризуют основной пафос парижских печатных выступлений Бенуа. Повторю еще раз: никак не ощущая себя человеком, искушенным в напряженной политической жизни предвоенной Европы и не считая нужным, без крайней необходимости, в эту жизнь вмешиваться, Бенуа в статьях о русской культуре чаще всего возвращается в свои молодые годы, возвращается, движимый не только желанием вновь пережить лучшую пору своей жизни, но и для того, чтобы лучше определить главную для него проблему – что такое «жить в культуре». Вопреки многим эстетическим декларациям «левых» он объективно отстаивает свою давнюю идею о самоценной значимости поэтического мира искусства. Весьма показателен в этом смысле публикуемый в книге цикл статей под общим названием «Мариинский театр». Это – не просто любовно напи-

санный очерк истории одного из старейших петербургских театров, хотя автор подробно сообщает читателю (явно рассчитывая на тех, кто помнит и кому дорог старый Петербург) и о трансформации архитектурного облика «Мариинки», и о репертуаре, и о судьбе ведущих актеров. С точностью до месяца восстанавливает Бенуа спустя сорок-пятьдесят лет даты основных премьер. Но главное в очерке – рассказ о том, как театральные впечатления превращали подлинных балетоманов и меломанов в созидателей отечественной художественной культуры конца XIX – начала XX века.

Чтобы по-настоящему оценить творческую активность позднего Бенуа, стоит помнить, что в те годы, когда создавались «Художественные письма», когда в парижской печати появлялись и другие его печатные выступления (публиковавшиеся в 1939 году в «Русских записках» интереснейшие «Воспоминания о балете» должны быть здесь отмечены в первую очередь), он продолжал интенсивно работать как сценограф, иллюстратор, мастер станковых произведений. Ему принадлежит оформление десятков оперных и балетных спектаклей, поставленных на сценах крупнейших театров мира, акварельные виды Парижа, Версаля, Венеции. В рисунках Бенуа время от времени воскресали давние, дорогие его сердцу мотивы и образы: нарядные петербургские барочные дворцы, архитектурные ансамбли северной столицы и ее окрестностей. Вновь размышлял он с карандашом в руках о судьбе пушкинского Гринева. Все эти работы представляют несомненный художественный интерес. Однако, справедливости ради, необходимо заметить, что в условиях эмигрантского бытия литературный дар Бенуа оказался более жизнеустойчивым, артистичнее и полнее выражающим себя, глубже воплощающим разностороннюю творческую натуру выдающегося деятеля русской художественной культуры. В большинстве своем впервые публикуемые парижские «Художественные письма» Бенуа – весьма красноречивое тому свидетельство.

Александр Бенуа

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПИСЬМА

1930–1936

Газета «Последние новости», Париж

РОМАНТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА

«Последние новости» уже откликнулись по поводу романтической выставки, устроенной в Pavillon Marsan[1] (см. фельетон Р.Словцова в ном. 13 апреля), но мне хочется еще вернуться к этой выставке, так как несомненно она является одной из наиболее значительных, устраивавшихся за последние годы. К тому же она наводит на мысли, которыми мне было бы интересно обменяться с читателем.

Как и всякий другой юбилей, столетие романтизма дало повод к разнообразным выставочным затеям, и так как романтизм есть понятие растяжимое, то и столетие его можно праздновать на протяжении целого ряда лет, начав, скажем, с гетевского «Геца» и кончить берлиозовским «Damnation de Faust»[2] или вагнеровским «Лоэнгрином». При желании можно даже раздвинуть рамки еще шире. Но, во всяком случае, вот уже 4 года, что в Париже под всякими предлогами (и каждый раз «с полным основанием») устраиваются «романтические» выставки, и на это не только не приходится жаловаться, но можно скорее пожелать, чтобы такой «обычай» продолжился и дальше, так как, если о чем сейчас приятно вспомнить, так это именно о романтизме, т.е. о таких общественных настроениях, которые глубочайшим образом разнятся от присущих нашему времени и могут послужить тем, кто в этом нуждается, превосходным средством отдохновения и освежения...

Наиболее крупными из этих выставок были те две, которые были устроены у Шарпантье весной 1926 и осенью 1929 года и из которых первая была (с «забегом» на 4 года) посвящена эпохе короля Луи-Филиппа (начавшего царствовать лишь с 1830 года), а вторая (под предлогом чествования журнала «Revue des Deux Mondes») была посвящена «французской интеллигенции» – да простится мне вольность приложения этого термина, считающегося специфически российским, к явлениям французской жизни. Третьей большой выставкой была та, которая в начале нынешнего года была открыта в залах Национальной библиотеки и которая была преимущественно посвящена книге, рукописи и личностям писателей. Кроме же этого, пооткрывалось немало маленьких выставочек, то представлявших какого-либо типично романтического художника (например, Делакруа у Розанбера или Г.Доре у Поля Пруте), то целой группе или специальности, как, например, выставка романтических рисунков и литографий у Годфруа. Всем этим художественным «манифестациям» можно было бы поставить в упрек то, что они страдали или «дилетантской недоделанностью», или просто узкостью. Нынешняя же выставка «Le Décor de la Vie...»[3] в Pavillon Marsan свободна от этих недочетов – это настоящая толковая и богатая выставка – первая, которая знаменует юбилей достойным образом...

Однако можно было и на сей раз ожидать еще большего. В «столице мира» (по крайней мере *европейского* мира), в городе-светоче, в Париже было бы уместнее почтить такое «общенародное» течение, как романтизм, не придерживаясь одних только проявлений его в пределах Франции. Интересно было бы, например, увидеть рядом с лицами Гюго и Дюма – лица немецких, английских и русских романтиков; полезно было бы рядом с картинами Делакруа, Шассерио, обоих Гране, Изабе, Лами увидать произведения Тернера, Швинда, Рихтера, Кипренского и Брюллова. Но что поделаешь: наши любезные хозяева (я говорю о французах) при всей своей широте как-то до странности узко

националистичны в своих художественно-сувенирных «интересах», и, в частности, когда они произносят слово романтизм, то им и в голову не приходит прибавить еще слово *французский* – до такой степени в их представлении романтизм во Франции исчерпывает все содержание и иллюстрирует все движения данного фазиса культуры.

Таким образом, вступив на выставку в Pavillon Marsan не ожидайте, что вас охватит настроение «романтики вообще» – вы вступите в мир лишь французской, а порой и еще уже – «парижской романтики». Но, в сущности, и эту выставку можно было бы с полным основанием озаглавить выставкой «Луи-Филиппа», ибо если в ней и царит благодаря со вкусом подобранным коллекциям известное настроение (и настроение необычайно милое), то это не столько настроение романтики, взятой отдельно и в чисто художественном смысле, сколько настроение всего времени «французских дедушек и бабушек» – того времени, которое хотя и увлекалось бурей и натиском, хотя и возводило в культ восторги и отчаяние, хотя и любило скитаться по свету (по тому, что тогда считалось светом), однако все же в основе своей было временем чрезвычайной домовитости и всяческого уюта... Это была эпоха, когда французскими «дедушками» правил Король-Груша, король, одевавшийся в гражданский сюртук и носивший под мышкой большущий зонтик, когда после вспышки «славных июльских дней» – пригрозившей было Франции возобновлением «Великой Революции» – французское общество, следуя инстинкту самосохранения, поспешило вернуться в рамки благоустроенного juste-milieu[4], со всех сторон подпираемого и защищаемого нормами многовекового и мудрого филистерства...

В эти тридцатые и сороковые годы, «столетия» коих мы теперь будем переживать, романтизм во Франции уже успел вступить в свой заключительный фазис. Он успел эстетизироваться. Пожалуй, настоящей *«романтикой жизни»* была эпоха наполеоновской эпопеи. Но, Боже, какая это была неудобная, беспокойная, «чересчур» героическая эпоха. Как было теперь приятно только *вспоминать* о ней и в сознании полной безопасности за баррикадами добротной буржуазности «сожалеть о том, что эта эпоха миновала». Как лестно было и наименее отважному человеку корить и правительство и общество за косность, за пошлость, за торгашество, и как в сущности эта критика «дешево стоила», сколь малым дерзатели рисковали! Да, в начале века над Европой свирепствовала подлинная стихийная буря и такой натиск, который или увлекал за собой, или надламывал. Но для поколения 30-х годов это время казалось уже седой стариной. Взыгравшая после возвращения «наследников Людовика Святого» жизнь отважилась затем погнать «законных правителей», и, одержав не слишком трудно давшуюся победу, она тем более оценила плоды ее, что на минуту вся сказка рисковала начаться сначала...

Вот тут-то в этом с виду «окончательно» отвоеванном покое и начался «эстетический фазис романтики», и вот тут выявился, как и у всякой другой «цельной» эпохи и свой художественный стиль. Как раз «временным музеем» этого стиля и является устроенная в Pavillon Marsan выставка...

Стиль этот, окрещенный сейчас именем короля Луи-Филиппа, лично никакого отношения к его образованию и расцвету не имевшего, этот стиль можно было бы осветить еще ярче, освободив выставку от всяких посторонних элементов и поднеся публике только однородные предметы, выдержанные в этом стиле. Это было бы поучительнее, яснее, «научнее» (как любят выражаться у нас на родине), но это было бы и менее правильно. Да и на самом деле, «стиль Луи-Филипп» никогда не воцарялся с деспотичной исключитель-

ностью. Самая компромиссная мягкость его культурной подоплеки не допустила бы того, и, наоборот, в понятие «стиля Луи-Филипп» входит как раз известная компромиссность, чрезвычайная терпимость ко всякого рода соседствованию...

Дух эпохи заключался именно в этом желании примирить крайности, в приятии самых разнообразных элементов, в том, что можно бы назвать широким «интеллектуальным пацифизмом». Не будет парадоксом, если мы скажем, что даже все негодования и вызовы, все дерзновения художественного творчества того времени шли под знаком того же широкосердного «пацифизма» и величайшего снисхождения.

Думается мне также, что если бы патриархальный порядок продолжился дольше, то «стиль Луи-Филипп» мог бы получить более полное, более самоутверждающее выявление... Роковой 1848 год и пресловутая «оргия Второй империи» помешали этому совершиться, сбили настроения общества, направили все в другую сторону... Для того, чтобы ощутить ту перемену, которая произошла тогда в духе времени и так решительно повлияла на перемену и в его стиле, я бы предложил сравнить ранние рисунки и литографии Гаварни с его же позднейшими. Какая нежность, какая деликатность и какой интерес к простой жизненной правде сказываются в первых и какая хлесткость, какая «душевная грубость», какая условность во-вторых. Впрочем, полезно обратиться не только к Гаварни, но и ко всей группе художников, воспевшей мир французской гризетки[5]. Что такое гризетка? Это компромисс между добродетелью и пороком, это не продажная «жертва общественного темперамента», но это и не честная, не соблюдающая свою репутацию, «хорошо воспитанная барышня-невеста». Это нечто среднее. «Гризетки» – «серенькие девушки», не совсем беленькие, не совсем черненькие – существовали во все времена. И уже, разумеется, их всегда было много вокруг Сорбонны и в Латинском квартале, куда еще во времена Гамлета – принца Датского съезжалась европейская молодежь, оторванная от своих очагов, от своих «барышень», от своих «Офелий». Но до 1830-х годов, до Гаварни и до Морена никто из художников не решался воспевать эти милые создания, и понадобилась совершенно особенная «минута общественного настроения», понадобилось, чтобы над горизонтом Франции взошло грушевидное, излучающее благодушие солнце Луи-Филиппа, чтобы художники и литераторы решились на такую «невинную дерзость» и на такой «соблазн».

И вот 1848 год пресек эту идилличность. Для существования гризетки необходим «барчук», нужен оторванный от очага «приличный и располагающий средствами» юноша. Тогда только этот союз может быть довольно прочным и обладать известной грацией. В «ней» нужна известная доля «классового смирения» (если бы гризетка возмутилась против своего униженного положения, то она перестала бы быть гризеткой), в «нем» нужно известное «классовое эксплуататорство», известный цинизм, позволяющий при случае сочетать нежность с жестокосердием, пламень любви с расчетом (если бы все «студенты» переженились на своих Mimi, то тогда тоже «гризетки» исчезли бы с лица земли). Все это компромиссное зиждилось на обоюдном согласии, а главное – на покорной резигнации со стороны «ее». Резигнация же как раз перестала быть модной после того, что были провозглашены лозунги первого пролетарского возмущения. Всего лишь через 20 лет после грациозных гризеточных идиллий Гаварни и Морена утверждается царство куртизанки, лоретки и кокотки, и это означает переход в сфере «общественного темперамента» на военное положение; модным становится грубый цинизм, с одной стороны, и

нахальная, кричащая роскошь, с другой*. И тот же Гаварни подпадает действию изменившегося духа времени. У него не найти после 1850 года «наивно щебечущих пташек из Латинского квартала», он воспевает теперь возлежащих в восьмирессорных колясках расфуфыренных и нахальных камелий из «Буа»[6]. И надо признаться, что как во всех прочих сферах жизни, так и в этой (очень специальной, но и очень характерной для Парижа) сравнение века Наполеона-Малого с веком Короля-Груши не служит в пользу первого. Наивный «стиль жизни при Луи-Филиппе» представляется более человечным и свежим, нежели вся пышность и весь блеск стиля Второй Империи.

Но оставим эти «общекультурные» размышления. Выставка в Pavillon Marsan тем именно интересна, что она позволяет приступить к изучению «стиля Луи-Филипп» не столько в общекультурном его понимании, сколько в понимании узкохудожественном. Она дает немало сгруппированных примеров того, что почиталось в те времена за последнее слово изящного, чем гордились обладать героини романов Бальзака и Сю, чем обставляли свою жизнь денди, аплодировавшие «Антони»[7], что подносили в дар друг другу пламенные любовники и в чем художники и художественные ремесленники старались потрафить вкусу своих современников. Все это не отличается избытком мощи, энергии, но все это носит очаровательно интимный характер. Во многом можно усмотреть простодушное старание связать несвязуемое, примирить противоречивое, создать формы, которые говорили бы душе на самые разнообразные лады, но эти формы ласкают глаз, они полны милой пряности, и в то же время они действительно (и весьма грациозно) напоминают о всякой всячине.

На поверхностный взгляд «стиль Луи-Филипп» есть просто *отсутствие* всякого самостоятельного стиля, не что иное, как «игра» в самые разнообразные стили минувших эпох. Но с таким же основанием можно было бы отрицать существование стиля Возрождения – ибо оно есть тоже подражание художественному творчеству древнего мира. И в такой же степени нельзя говорить о «стиле Империи», об «ампире» – ибо это есть попытка воссоздания форм кесарского Рима. В «стиле же Луи-Филипп» смесь всякого рода реминисценций и реконструкций так пестра и многолика, что это и породило убеждение, будто вообще никакого стиля Луи-Филиппа не существовало, что это была «самая бесстильная эпоха», и в качестве таковой она до сих пор еще не пользуется фавором «людей очищенного вкуса». Между тем и самый неопытный антиквар или только что начинающий любитель-коллекционер сумеют теперь отличить любой предмет времени Луи-Филиппа от всех прочих и, в частности, от таких предметов «более стильных» эпох, которым эти луи-филипповские предметы подражают. И эти отличительные признаки вовсе не порядка только одной курьезности, «наивной забавности» или просто «невежества» – они обладают своей, им только присущей прелестью, своей поэзией, своими чарами, а также и *своим мастерством*...

Здесь, впрочем, наблюдается явление, общее всем историческим явлениям. Лишь расстояние времени дает нам возможность *вернуться* к оценке художественного произведения. Пока вещь только старомодна, она смешна, глупа, уродлива, она не содержит в себе ничего особенного, она кажется «лишенной стиля». Я, например, еще помню, когда так относились старые люди к «стилю ампир» до того, как наступил переворот, и он из «старомодного» пре-

* «Dame aux Camélias» [«Дама с камелиями»] Дюма-сына еще на рубеже между обоими явлениями. В Marguérite Gautier [Маргарите Готье] драматично сочетаются элементы гризетки и куртизанки.

вратился в «старинный». Такой же поворот намечается и сейчас в отношении к «стилю Луи-Филипп». Мало того, уже не приходится и особенно настаивать на том, что искусство того времени (не только картины, но и всевозможные предметы) имеет свой совершенно своеобразный характер, народились страстные поклонники его, специфическая прелесть уже многими разгадана...

Чтобы сразу понять, что такое «стиль Луи-Филипп», и чтобы «полюбить», я бы посоветовал подойти хотя бы к одной из витрин, где стоят изделия из цветного стекла, из фаянса и фарфора. Мы и здесь найдем немало «намеков» на заимствование от былых времен и от чужих культур. Вот кубок, похожий на вазу времен Возрождения, вот сосуд, в котором есть какие-то реминисценции «Востока вообще», иное отдаленно напоминает средневековье. Но все в целом столь отчетливо говорит одним (и общим всем этим предметам) языком, что мы не можем принять это собрание за случайный и разношерстный «склад», а совершенно отчетливо ощущаем родственную всем этим предметам черту, их принадлежность к одной семье. И «своеобразный язык» этих предметов нам *нравится*, мы *начинаем* его «*понимать*». Стоит отдаться своему влечению, как мы уже познаем и ту радость, которую вызывали эти вещи тогда, когда они только что были созданы, когда они стояли в витринах магазинов и манили прохожих к покупке, когда вслед за тем они красовались на туалетных столах, полочках и консолях, вносили свои яркие колеры в ансамбль роскошных или уютных обстановок, утешая глаз обладателей и возбуждая зависть посетителя... Еще только что вычурность их форм казалась жеманной, смешной, а подчас и уродливой. Еще только что мы готовы были смеяться над тем детским простодушием, с которым сопоставлены краски; еще только что нам казались нелепыми и неудачными проглядывающие в этих элементах подражания «более заслуженным образцам». Но постепенно все эти протесты «хорошего вкуса» начинают смолкать, и взамен того проступает новое чувство, имеющее склонность перейти в восторг.

И замечательно: вот только что мы готовы были обвинять эти вещи в подражательности, а теперь уже изумляемся, сколько в них самобытности, изобретательности, сколько счастливых «находок». Только что нам казались заимствования невежественными и неудачными, а теперь они нам кажутся смелыми и *в своей свободе пленительными*. К сожалению, как раз в те времена академический педантизм торжествовал почти всюду над свободным и непосредственным творчеством и накладывал свою мертвящую опеку на художественное образование... Художники и художественные ремесленники благодаря этой опеке стали стыдиться своей непосредственности, постепенно отучались следовать своей фантазии и выучивались так подражать, что в конце концов вся европейская художественная промышленность впала в рабскую копировку и прямо-таки в *подделку*. И вот эти порождения «образцовой выучки», эти «точные копии» (честные и нечестные) отличаются от «неточных», от «фантастических» подражаний времени Луи-Филиппа тем, что в них нет уже ничего своего, и при этом они все же уступают оригиналам. И лучшее, самое педантичное, дословное повторение образца, стоившее неимоверных усилий его создателю, не может сравниться по качеству и количеству заключенных в нем художественных элементов со всем этим «милым вздором», выставленным на выставке, как-никак отражающим самые разнообразные и вполне свободные движения вкуса, простодушные и подчас необычайно свежие мечты.

Я бы поставил в упрек устроителям выставки то, что в тех нескольких комнатах, которые как раз должны служить показательными ансамблями «жизненной декорации романтической эпохи», не достаточно ярко выявлен

2—3756

этот «стиль времени». Это все слишком «изящно», слишком de bon goût[8], это к тому же скорее отражает преромантические веяния, ибо слишком много здесь остатков «благородной сдержанности» классицизма. Напротив, я бы хотел увидеть такие комнаты, в которых «стиль Луи-Филипп» расположился бы с полной непринужденностью. Я бы хотел, например, увидеть один из тех ультраживописных рабочих кабинетов, которые, возникнув в воображении архитекторов и декораторов, удовлетворяли наипередовейших арбитров вкуса; я бы хотел, чтобы эти, укутанные в таинственный полумрак роскошные комнаты с их расписными под готику сводами почувствовали отсвет сквозь яркие, цветистые стекла; вместо аккуратно и ровно расставленных стульев и кушеток я бы предпочел ту смесь «трюкированных»[9] старинных и «новых под старое» вещей, которые должны были загромождать до отказа помещения и сообщить всему характер поэтического беспорядка. И вот в таких ансамблях аляповатое золото фарфора и пестрота граненого хрусталя, звучные сочетания на шалях, на коврах, на драпировках и на обоях не показались бы неуместными. Мы бы согласились даже, чтобы и часы на камине, и карсельские лампы[10] имели вид стрельчатых часовен, чтоб головы трубадуров и причесанных à la Belle Fermière[11] дам выглядывали из завитков и рогулек, мы бы нашли, что даже мебель пресловутого псевдоготического стиля не только «смешная неудача», но нечто очень пикантное, вполне гармонизирующее с прочим, являющееся необходимым составным элементом этих целостностей...

Мало того. Если бы в такие подлинно романтические ансамбли проникли «не трюкированные» изделия, а подлинные остатки древности, то мы бы попросили их изъять как нечто лишнее и *мешающее*. Мы бы поняли, что всем здесь распоряжается один вкус, одна художественная воля – иначе говоря, один «стиль». И стиль этот рассказывал бы нам о каком-то чарующем периоде жизни европейского интеллектуального мира – мира, может, чересчур тогда насыщенного литературой и мечтой, но в то же время умевшего брать от существования все, что только он может дать приятного и чарующего. Забытая в годы революции и наполеоновской эпохи «Douceur de vivre»[12] несомненно снова тогда начинала возрождаться, и снова она помогла возникнуть целой системе форм, начиная от небывало комфортабельной мебели и кончая всей той крутящейся, переходящей из готики в ренессанс и из ренессанса в рококо узорчатости, которая покрывала стены, потолки, полы, ползала по фасадам и украшала парковые беседки, воплощая сладко-кошмарные сны, рожденные чтением исторических романов, путешествий в заморские страны и воспоминаний о давнем прошлом...

1930, 8 мая

[1] Pavillon de Marsan* – Павильон Марсана

[2] «Осуждение Фауста»

[3] «Жизненное убранство во времена III Республики»

[4] «золотой середины»

[5] от фр. *grisette* (кокетливая девушка – швея, модистка; девушка легкого поведения)

[6] Булонский лес (от *Bois de Boulogne*)

[7] «Антони» – пьеса А. Дюма-отца (1831)

[8] хорошего вкуса

[9] подделок (от *trucage* – подделка вещей под старинные)

[10] Лампа с пружинным механизмом и кнопкой, изобретенная французским часовщиком Карселем в 1800 году

[11] как «Прекрасная фермерша»

[12] «Сладость жизни»

* Здесь и далее, если нет указаний на иной язык – перевод с французского.

> 19 <

«САЛОНЫ»

«Парижский Салон»! Сколько слилось в этом слове для сердца всякого россиянина былого времени. И без того он рвался всей душой вот сюда – на берега Сены, на родину всевозможных кумиров литературы, искусства, истории. Но это влечение становилось мучительным, когда наступала весна, когда у нас на берегах Невы (или Москвы-реки, или Волги) только-только появлялись почки, а здесь, по газетным сведениям и по рассказам счастливцев, стояло тепло, цвели каштаны, а двери «Дворца индустрии» растворялись настежь, дабы дать многочисленной толпе радость любоваться новонапечатанным художественным творчеством. И как *оттуда* казалось это зрелище парижской выставки заманчивым! Каким блестящим и славным! Ну, где нашей «Весенней» в Академии или «Передвижникам»! Ну, как сравнить даже величайших из наших художников, даже таких, за которых платили десятки тысяч рублей и из-за которых происходили жаркие схватки на столбцах «Нового времени» и «Новостей», даже таких художников, которых сам Стасов величал «тузовыми» и которых Буренин лестно обливал своей желчью, – как сравнить их, «провинциальных», «домашних» – с «мировыми гениями», с мэтрами, которым позировали короли и архимиллионеры (миллиардеров еще не было).

И спустя дней пять после того, что придет известие о том, что Салон открылся, – в витринах наших петербургских книжных магазинов, у Мелье (в доме Голландской церкви), у Вольфа (в Гостином дворе) и еще кое-где появлялся первый выпуск «Figaro Salon» с текстом Альбера Вольфа и номер «Illustration», посвященный все тому же Салону. А еще через день или два прибывали иллюстрированный каталог и всякие книжонки особого привкуса, вроде «Nu du Salon»[1], в которых типично парижские борзописцы и магистры бульварных элегантностей излагали свой «взгляд и нечто» по поводу новых произведений искусства. Словом, открытие Салона было событием *мирового* значения, и, разумеется, Салон был *один* официальный, именно тот, который устраивался во «Дворце индустрии», гигантском здании, уступившем к 1900 году место Grand u Petit Palais[2]. Правда, был еще и Салон независимых – но это было так, для шутки, для издевательства. Туда ходили для того, чтобы посмеяться, как ходили в Bal Bullier[3] или в Moulin Rouge[4], чтобы посмотреть, как канканирующие парижанки высоко задирают ноги...

И не подумайте, что в Салоне на почетных местах красовались те художники, которые *сейчас* «представляют» французское искусство того времени – какие-нибудь там Ренуары, Дега, Писсарро, Моне и Мане. Толком даже не слишком различали двух последних и смутно знали, что одного из них «скандалист» и «пакостник» Золя выбрал своим героем в романе, посвященном искусству – в «l'Oeuvre»[5]. Нет, эти господа, которые теперь так самозванно воцарились в мировом мнении и из-за которых готовы сражаться коллекционеры обоих полушарий, в те времена étaient des quantités négligeables[6] – ну вроде компании чудаков, выставлявшей под именем «Независимых», «Отвергнутых» или еще каких-то «Розенкрейцеров». В Салоне же, в *настоящем* Салоне неоспоримо первые места принадлежали совсем иным персонажам – и, Боже мой, до чего важным и почтенным. Над Бугро, над его уж слишком вылощенной, слащавой живописью хороший тон требовал немного подтрунивать. Его яркая звезда была уже на закате. Зато в зените славы находились Бонна и Каролюс-Дюран с их эффектными портретами, Бенжамен Констан с его изо-

бражением какого-то небывалого балетного Востока, Детайль с его патриотическими баталиями и парадами, Жан-Поль Лоранс с его средневековыми пытками и убийствами и, наконец, бог среди богов «сам Мейссонье», престарелый, маститый, богатый, награжденный всеми степенями Почетного легиона, обладатель черноморовой бороды и создатель крошечных картинок, перед которыми люди давили друг друга, изумляясь, как тому, что выписана последняя пуговка, так и тому, что стоит такая картиночка (величиной с почтовый лист) сто, а то и двести тысяч...

И вот тот же Мейссонье в компании с другими неуживчивыми характерами взял да и устроил «сенсацию» – знаменитое отделение одной части Салона от другой, захватив для своих выставок один из больших павильонов, все еще стоявших на Марсовом поле с 1889 года. Это было недоброе начало. С этого момента Салонов стало два, и авторитет каждого из них уже не был так велик, как авторитет прежнего единого Салона. Выставлявшие в «Елисейских полях» относились к отпавшим как к ренегатам и изменникам, поощрителям всякой пагубной мятежности. Выставлявшее в Champ de Mars[7] «Национальное общество» относилось к покинутым товарищам, как к ненужной ветоши. Оба Салона старались перетянуть благоволение властей и критики на свою сторону, а в публике возникало недоумение: который же из Салонов «настоящий», на «котором все гарантировано, как превосходное французское искусство»?

А дальше пошло еще хуже. Ни с того, ни с сего какие-то еще более крамольные элементы нашли, что и «Национальное общество» недостаточно передовито (хотя там и выставляли и Бенар и Роден) и что надлежит образовать Салон поновее. А так как места весной уже не было для третьего Салона (после 1900 г. оба «старых» Салона выставляли рядышком в Grand Palais), то эти отщепенцы придумали «Осенний салон» и очень быстро заняли позицию крайних новаторов. Вы думаете, что теперь-то импрессионисты и все те, кто в наши дни считается за «представителей *настоящей* французской живописи», присоединились хотя бы к этому самому передовому Салону. Не тут-то было. Их и на «Осеннем салоне» не оказалось, а тот, кто хотел видеть их произведения, должен был пойти к Дюран-Рюэлю на рю Лаффит или к его соседу, к совершенно еще молодому, но необычайно авторитетному Воллару. Никаких Моне, Сислеев, Сезаннов, Ван Гогов и Гогенов нельзя было увидать в иных местах, нежели у них (то было счастливое время, когда ни одного marchand de tableaux[8], торгующего современным искусством, еще не было ни на рю Ла Боэти, ни на рю де Сен, а бульвар Распай и вовсе не существовал).

Все эти распри и распадения сильно порастрясли мировую славу Парижского салона, ставшего «Парижскими салонами», но еще долгое время по традиции открытия Салонов являлись событиями, des événements parisiens[9], и еще долго корифеи этих выставок считались за вождей французского искусства, тогда как, напротив того, все те, которые не выставляли в Салонах или выставляли в одиозном и смехотворном «Салоне независимых», пользовались славой весьма сомнительной. Правда, для импрессионистов она перестала быть сомнительной после «экзамена», который они «выдержали» на выставке Столетия – в 1900 году. Несмотря на хихиканье академиков и прочих охранителей французского хорошего вкуса, они уже начали постепенно приобретать значение «классиков», но по-прежнему вся мало-мальски независимая и дерзавшая молодежь в Салоны не принималась (даже в Осеннем происходили скандалы и форменные баталии из-за «косности жюри»), и по-прежнему о них было принято говорить как о безумцах и шарлатанах. Не совсем одобрительно стали теперь относиться только к продукции основного «Елисейского» салона, отли-

чавшегося чрезмерным консерватизмом, тогда как и на Национальном и тем более на «Осеннем» можно было встретить рядом с произведениями традиционными достаточное количество вещей, поражавших свежестью (и не слишком пугавших странностями), что придавало обеим этим выставкам лестную окраску «нестарения». Главное же, все три Салона посещались колоссальными массами народа, иностранцы и провинциалы приходили сюда учиться, а еще важнее то, что торговля шла бойко и щедро сыпались награды и заказы на участников. Хорошее было время!

Но ныне это далекое, весьма далекое время. История перемахнула несколько тысяч дней, несколько сот месяцев, и картина изменилась в чрезвычайной степени. Изменилось *все*. Нет больше Мелье и Вольфа, нет больше Невского проспекта, не выходит «Figaro Salon», не ждут его жадные до образованности провинциалы-россияне (нет больше и россиян), скандинавы, янки, растакуэры[10] (нет больше «раста»[11]! Вместо них имеются весьма почитаемые, толстосумые и страшно передовые sud-américains[12]), а Салоны если и существуют, то от их прежнего значения, от их прежнего величия не осталось и воспоминания. Салон Национального общества не отличить от Салона Елисейских полей, и в тот и другой пролезло немало элементов, которым место у «Независимых», и, однако, это пролезание вовсе не омолодило оба организма; «Осенний салон» старается сохранить остатки своей физиономии, но его уже совсем трудно отличить от «Независимых». А сами эти «Независимые» раскололись в свою очередь на несколько частей, причем мотивы этого раскола совершенно специального и неудобопонятного характера. Хуже же всего то, что Салоны посещаются плохо, туго продают свои экспонаты, а километры выставленных полотен и леса статуй выделяют из себя тот специфический дух непробудной скуки, который красноречивее всего говорит о конце, о медленном умирании, о «ненужности». Теперешний Париж тоже обзавелся своей коллекцией «архизнаменитостей», своим ареопагом мировой авторитетности, но ни один из этих гигантов, заместивших кресла на Парнасе, оставленные Бугро, Эннером, Бонна и т.д., уже не снизойдет до того, чтобы выставить в Салонах. Салоны – это нечто того же порядка, как всадники в Буа[13], как кареты в английской упряжке, как свадебное путешествие, совершаемое в поезде железной дороги. Уважающие себя, находящиеся à la page[14] люди просто не переступят порога Grand Palais – разве только сделают это они в день вернисажа, по знакомству с артистами, и тогда не для того, чтобы посмотреть на картины, а для того, чтобы на других посмотреть и себя показать. Да и это выходит из моды. Выставка туалетов происходит уже в других местах и в другие сроки, а не в день салонных вернисажей. И «кутюры»[15] готовят свои модели не для этих старомодных сборищ, а для других événements[16], более отвечающих запросам дня.

Справедливо это или нет? Означает ли это падение творческих сил Франции? огрубение вкуса? Или это означает нечто иное, прямо-таки обратное? Может быть, это явление, свидетельствующее об усовершенствовании вкуса? Мы-де, нынешние так далеко ушли, что нам теперь Бонна и Бугро не указка, нас уже не поймаешь на какой-то ерунде, годной для репродукции на постальках[17] и для украшения лож[18] консьержей! Всяк теперь знает, что все то было хлам. Всяк теперь наперечет знает, о ком нужно говорить тоном подобострастного замирания и с таким почтением, с каким в былое время не говорили даже о Мейссонье... Выходит, что общество шагнуло вперед. Что же касается до производительных сил, то уж, несомненно, не может быть речи о каком-то их оскудении. Ведь количество производителей выросло втрое, а ко-

личество произведений увеличилось настолько, что не хватает места не только на пяти, на шести больших Салонах, но переполнены ими все магазины, все лавки и лавчонки, местами тянущиеся настоящими гостиными рядами. Как же можно говорить об упадке? Да и какой же упадок, раз на одном конце мы видим таких ископаемых, как Мейссонье или Жером, а на другом таких архипередовитейших творцов, как Пикассо и Брак?!

Допустим, что это так. Но о чем-то все же можно пожалеть... Что-то если и показывает известный сдвиг в общественном внимании к искусству, то этот сдвиг не соответствует непременной идее прогресса и совершенствования. Наивным, глупым, ребяческим был культ прежнего Салона и его столпов, но тот культ был совершенно искренним культом, и, как все искреннее, он вносил в жизнь свою освежающую струю. Добрые буржуа, возвращающиеся с посещения Салона (а посетить его надлежало не раз, не два, а много раз), высказывали свое мнение свободно и с жаром, они делились своими восторгами при встречах, мечтали о том, чтобы приобрести хотя бы снимочки с наиболее поразивших вещей. Статьи критиков обсуждались за семейными обедами. Вокруг таких обсуждений возникали горячие споры. Когда приобреталась картина, то это получало значение какого-то триумфа для счастливца, сумевшего войти в обладание завидной вещью. И покупалась именно *картина*, нечто совершенно индивидуальное, строго отличное от прочих и самоопределившееся, а не имя. Говорили: я купил «Турецкую баню» такого-то или «Смерть последних меровингов» такого-то, или такой-то вид, особенно удавшийся такому-то. Тогда как теперь говорят: мне такой-то маршан достал Леже, Мари Лорансен или Вламинка, причем никого не интересует, что эти картины изображают и изображают ли они вообще что-нибудь. Иные увидят и в этом своего рода успех. Раньше якобы покупали сюжет, а теперь покупают *картину*. Но на самом деле раньше покупалось то, что понравилось, что тронуло, что захотелось иметь всегда перед глазами, а теперь приобретается то, что рекомендовано экспертом, что лестно иметь на стене и что дает возможность импонировать своим знакомым: вот-де, какой я передовой. Разве все это можно назвать прогрессом?

Не означает ли это скорее общее внутреннее огрубение? И уже, во всяком случае, то, что мы видим сейчас в Салонах, – *это* свидетельствует об огрубении, вернее о каком-то омертвении. Можно как угодно относиться к «торговым рядам» на рю де Ла Боэти и на рю де Сен, но факт тот, что *публика*, большая публика, *масса* людей относится к ним с абсолютным безразличием и просто проходит мимо без внимания... С другой стороны то, что красуется в учреждении, когда-то специально созданном для удовлетворения массовым интересам – в Салоне (или в Салонах), то, во всяком случае, не подлежит разнообразной оценке, а просто из рук вон жалко, бессмысленно – да и сделано кое-как. На каждом таком Салоне попадаются какие-то упорствующие в своих прежних и серьезных исканиях люди или какие-то смельчаки (подлинной смелостью нужно теперь обладать для того, чтобы не козырять смелостью – «смелость» же в кавычках превратилась в обыденную и трусливейшую банальщину). Но их произведения тонут в море чудовищной пошлятины, не отвечающей даже элементарным запросам грамотности. И «масса», для которой все эти выставки и устраиваются, хотя и не понимает вполне, в чем дело, все же чует какую-то недоброкачественность и постепенно начинает отлынивать от посещения Салонов, все скупее становится на приобретение, и уже недалек тот день, когда придется признать в официальном порядке факт такой обструкции и такой забастовки, из чего с неизбежной последовательностью при-

дется вывести заключение, что пора Салонов миновала. Еще строптивее становятся иностранцы. Сыновья и внуки тех, кто когда-то млели при одном упоминании имени салонных столпов первого ранга, не смогут теперь назвать ни одного имени, и разве только еще кое-кто украдкой полюбуется голенькой девушкой господина Ш. или портретом г. Э., так же честно и так же удачно передающего лицо, руки, платья, кушетку, обои, как наилучшая цветная фотография.

Впрочем, имеется еще целый ряд молодых художников, которые, вполне сознавая упадок салонного, иначе говоря общедоступного или еще иначе говоря традиционного искусства (ибо все эти термины называют по-разному одно и то же), пытаются на свой личный страх и риск возродить его. Признаюсь, я питаю к ним известного рода уважение. Но, увы, таким весьма относительным уважением я должен ограничиться. Им одним не преодолеть общего дилетантизма, возведенного в принцип, шарлатанного гаерства, превратившегося якобы в верный moyen de parvenir[19]. Да и их собственные попытки faire du grand art[20] сами по себе красноречивейшим образом говорят о том, что этот grand art[21] сейчас не ко двору, что нечем его питать, нечем его заполнить. Мало хорошо рисовать человеческие фигуры, опрятно и строго выписывать малейшую деталь, строить композицию согласно правилам ритма и равновесия, но если не знать, для чего это делается, если тобою не руководит настоящая, поглощающая идея, если не знаешь, что хочешь сказать, или только хочешь напомнить о пользе и преимуществе голой выучки, то получается нечто нелепое – какие-то упражнения, доказывающие лишь одну тщету и ненужность той школы, которая не может разбудить в учениках внимания к жизни и трепетный восторг перед ее красотой.

И вот, когда после того, как послоняешься часами по пустыням Салонов, забредешь затем на одну из выставочек на рю Ла Боэти, то все же почувствуешь и перед самыми дикими выкрутасами «нынешних мировых авторитетов», что в конце концов их слава и прельщение не совсем лишены основания. И они уже начинают приедаться, и в них нечего искать того, что вообще является *главной* прелестью, *главным* смыслом искусства; и в них, если нет слишком очевидной пошлятины, какою мы только что объелись в Салонах, то нет и восторга жизненности и пленительной непосредственности; все это скорее «скоморошьи гримасы». Но по крайней мере этот акробатизм проделывается с хорошим мастерством, с удивительным усердием и с полной профессиональной добросовестностью. И зато, если уж в чем сказывается самый наиподлиннейший упадок и самое настоящее одичание наших дней, так это именно в том, что на подобной потехе отдыхаешь после того, что тебя уморило и до тошноты довело чудовищное сборище бездарности и недобросовестности, носящее по-прежнему этикетку официального смотра французского искусства.

1930, 17 мая

[1] «Обнаженная натура в Салоне»
[2] Гран-Пале и Пти-Пале – парижские дворцы, где проходили выставки изящных искусств
[3] «Баль Бюлье» – заведение, где происходили публичные балы
[4] «Мулен-Руж» – знаменитое парижское варьете
[5] «Творчество»
[6] были бесконечно малыми величинами
[7] Марсовом поле
[8] торговца картинами, маршана
[9] парижскими событиями
[10] подозрительный тип, авантюрист (от *rastaquouère*)
[11] от фр. *rasta* (сокр. от *rastaquouère*; см. прим. 10)
[12] жители Южной Америки
[13] Булонский лес (от *Bois de Boulogne*)

См. след. стр.

> 24 <

ВЫСТАВКА ДЕЛАКРУА

Латинская склонность к методичности, присущая французам, разбила романтические манифестации на целый ряд отдельных выступлений и тем самым не дала ничего полного и исчерпывающего. «Все в свое время». Романтической книге были предоставлены зимние месяцы; романтической обстановке – весна; центральным фигурам романтизма Делакруа и Гюго – лето, самый сезон. Можно скорее пожалеть об этом. Такой порядок разбил впечатление и лишил романтическое чествование той грандиозности и того блеска, которые были бы желательны, особенно желательны теперь, когда европейскому обществу так полезно хоть на момент погрузиться в романтическую стихию. Но и то хорошо, что парижане все же ont fait cas[1] из столетия романтики; что они романтику постарались «просунуть» в неугомонную возню современной суеты, и даже то неплохо, что они из нее попытались сделать источник дохода и нечто à la page[2].

Как-никак, а о романтике кое-кто и вспомнил, кое-кто и в себе нашел заглохшие ее побеги; хочется думать, что кое-кто и из молодежи, на время отвлекшись от «физкультуры», от бездушной и бессмысленной спортомании, нашел минуту немножко задуматься над забытыми вопросами духовного бытия.

И, разумеется, «солнце» французской романтики, которому в Лувре устроен подлинный апофеоз с повержением в прах всех его когдатошних врагов и соперников (ибо Делакруа посвящена зала, где прежде висели Энгры, Делароши, Деканы, Девериа, Курбе, которых всех «погнали», чтобы очистить место творению «пьяной метлы»), – солнце это само по себе довольно внушительно и ярко, чтобы и на его силу воздействия можно было положиться. Поднесенный отдельно, он выказывает свое обаяние и свою живительную силу с еще большей определенностью. Но все же я жалею о том, что пропущен случай, когда романтизм был бы представлен в своей совокупности и когда того же Делакруа можно было бы изучить среди всех явлений и среди всей атмосферы его эпохи.

В частности, от выставки, как от всякого триумфа, получается несколько фальшивое впечатление. Когда видишь искусственно изолированного триумфатора, то трудно вспомнить всю тяжесть его преодолений, все горе его одиночества, всю трагедию его сомнений, всю краткость тех радостей, когда он мог считать, что живет в унисон со своими современниками. Кажется, точно жизнь Делакруа была одним сплошным праздником, одним спектаклем, и все это так красиво, так блестяще, так убедительно, что даже и не верится, будто когда-то это самое считалось чем-то безумным, безобразным и даже просто смешным, что жизнь автора этих гигантских полотен была очень похожа на подвиг. Но не то же ли самое представляет всякий музей? Разве музей не есть всегда вырванный из жизни апофеоз, в котором муки творчества, непризнания, нужды, одиночества, а также все художественные импульсы и все художественное борение скрыты в обстановке триумфа? Когда на бархатах американских миллиардеров, в тысячных рамах на вас глядят образы Рембрандта,

[14] «в русле моды»
[15] портные (от *couturier*)
[16] событий
[17] почтовых открытках (от *carte postale*)
[18] привратницких (от *loge*)
[19] способ занять видное положение
[20] создать «большое искусство»
[21] «большое искусство»

кто вспомнит, что эти произведения созидались в сумраке мансарды больным, опустившимся, усталым и одиноким стариком?

Делакруа не отведал той горечи, которую отведал бог голландской (точнее, бог германской, еще точнее, бог общечеловеческой) живописи. К концу своей жизни он стал даже одним из тех видных персонажей, которыми французы считают долгом гордиться, с которым они «носятся», которых парижский свет мучает своей праздной суетой. Monsieur Delacroix[3] был de l'Institut[4]; он «декорирован»[5], он был обеспечен, он имел вокруг себя и довольно многочисленную кучку поклонников, относившихся к нему с тем подобострастием, до которого лакомы и самые избранные человеческие натуры... Но так было в конце; в начале же была просто борьба за существование, а потом пошли долгие годы какой-то путаницы. Вокруг Делакруа стоял непрестанный шум кривотолков, негодующих криков, яростных споров. И все эти красивые и торжественные вещи, которыми мы сейчас любуемся на стенах Луврских зал, все это, рожденное в муках поисков своего идеала, вызывало отчаянные вопли, площадную брань, а главное – смех, острячество. Особенно свирепы и презрительны были парижские рапены[6], деды тех самых рапенов, которые сейчас выставляют в салонах или, вызубрив катехизис модернизма, записываются тысячами в левые и «самые передовые» легионы.

Ох, как доставалось Делакруа от человеческой пошлости... И едва ли сейчас, если дух его заглядывает в зал, отведенный под его апофеоз, он испытывает большую радость от своего признания. Путаница продолжается и после смерти. Я даже думаю, Делакруа должен теперь пожалеть о том, что никто его больше *не ругает*. И величайшие гении падки на лесть и на славу, но когда, кроме лести и славы, ничего более ему не уделяют, то ему становится скучно – он начинает чувствовать, что его забывают, что к нему устанавливается то поверхностное на веру отношение, которым начинают пользоваться те, кто удостоены звания классиков... И вот отчасти, чтобы утешить тень Делакруа, мне хочется нарушить установившийся порядок, я отказываюсь от тона панегирика. Мне кажется, что Делакруа потому и достоин носить перед вечностью корону романтизма, что в нем нет ничего от классика. Нет и классической безупречности. Искусство Делакруа содержит почти в одинаковой пропорции удачу и неудачу, и, пожалуй, даже «неудача» доминирует над удачей. Во всем, что сказано этим гением, имеется элемент того, что немцы называют ich will und kann nicht...[7] Не только это Wollen[8] такого калибра, такой широты и мощи, что оно вполне оправдывает то, что получилось, как результат «невозможности», вернее, что является свидетельством отсутствия этого полного Konnen[9].

Впрочем, тут же возникает вопрос – а обладал ли вообще кто-либо из подлинных гениев полнотой этих возможностей, и не ощущал ли каждый из них свое творчество как чередование величайших устремлений и несчастных, иногда позорных, провалов? Я думаю, что и сам Энгр в глубине души ощущал свое «намеренно совершенное» творчество как такое чередование удачного и неудачного. И это, быть может, сближает его на Парнасе с его главным врагом и обидчиком во Аполлоне, с Делакруа; это делает и его представителем романтики. Ведь смехотворность некоторых его «видений античности» (как, напр., картина экского музея «Фемида и Юпитер») – есть не что иное, как именно такое соскальзывание, как такое частичное nicht Können[10]. И наоборот, последователи Энгра – Жером, Кабанель, Бугро не знали этих соскальзываний, но от их «абсолютно совершенного», не знающего провалов искусства веет тем унынием, которое вызывает всякая срединная добропорядочность и

против которой, главным образом, воевало то художественное движение, которое получило кличку романтизма.

Каждый художник имеет свои особенности выражения – свою палитру красок, свою склонность к постройке композиции, к особому «канону» человеческой фигуры, он имеет свои типы, свои жесты и свои выражения. И такие особенности открывают тайны самого его существа... Так и у Делакруа имеются *его* краски, *его* сочетания, *его* специфическая интенсивность их, *его* излучение; и у Делакруа имеются *свои* актеры, одаренные особым пафосом, движущиеся, замирающие, вскидывающие глаза и руки, падающие духом и отчаивающиеся по-иному, нежели это делают актеры других живописных постановщиков. О красках, о типах, о пафосе Делакруа вообще говорилось много, и много сказано очень тонкого, веского. Но я бы хотел обратить внимание на, быть может, самый типичный признак всего его «языка», всего его стиля – тот признак, благодаря которому картину Делакруа сразу отличишь от всякой другой (хотя бы и столь же блестящей и патетической) романтической картины. Этот признак есть его руки и еще специальнее – жесты его рук, в которых больше всего сказываются трагическая основа и надорванность его искусства – именно все та же гениальная «немощь при гениальном устремлении», то самое ich will und kann nicht[11].

Характерная рука Делакруа – это бескостная, дряблая, мало индивидуализированная, несколько пухлая (как у покойника) рука, чаще всего бледная и даже посинелая, которая поднята в каком-то вывихе надрыва, означающем не то мольбу, не то отражение, не то угрозу. Эту патетическую руку можно встретить на всех картинах гениального мастера, но иногда их на той же картине несколько, и выражают они, согласно воле автора, самые разнообразные вещи. Характерно и то еще, как эта длань соединяется с запястьем. Делакруа *мог* превосходно рисовать, отвечая всем требованиям академической школы. Но когда он творил картину или пытался зафиксировать мгновенное впечатление от движения (вот кто истинный отец импрессионистов), то он отбрасывал все заботы о правильности и принужден был пользоваться (без проверки по натуре) сложившимся в нем языком, который сложился от неустанного и яростного изучения натуры, но который был полон странностей и неправильностей.

И вот тогда – при этом почти безотчетном пользовании своим языком – неминуемо и выявлялись его особенности, среди которых и помянутый, очень для него характерный и прямо-таки символический жест. Этот жест в равной степени свидетельствует, как о его Wollen[12], которое «божественного» порядка, так и о той немощи, которая сближает этого подлинного сверхчеловека с обыкновенными смертными.

Ибо, действительно, Wollen этого жеста огромно – оно того же порядка, как и жестикуляция Джотто или Микеланджело, как иные слова Шекспира или Гете, как иные звуки Бетховена или Вагнера, но, в свою очередь, и у каждого из этих мировых гениев мы найдем те же срывы или неудачи, ту же слабость, которые выдают руки Делакруа. И уверяю вас, что если эти недочеты мешают любованию творчеством этих художников, а подчас вызывают досаду и огорчение, то они же приближают их искусство, делают его более доступным и как бы милым. Трепещем мы перед «страшными удачами» этих полубогов, *любим* же мы их за их неудачи. И, разумеется, эти (даже чуть постыдные) неудачи нам столь же дороги, как и их сверхудачи. Да они и совершенно особенного стиля, в них есть трогающая нас гримаса страдающей очеловеченной божественности...

> 27 <

Впрочем, не в руках только дело. На руках Делакруа проще, практичнее проследить всю «систему его вечной немощи», его чудесно волнующей неудачливости, но за руками идет и все тело, все изгибы его, все его пропорции, а дальше и все взаимоотношения фигур-актеров между собой, а там и весь стиль его обстановки и постановки, характер его архитектуры, характер и постройка его пейзажа. Взгляните на его скалы, на его деревья, воду. Все это не только дивно-красиво в тоне, но это и «ненатурально». Не в таком смысле, как ненатурален пейзаж Буше, а в совершенно ином. Бесчисленные этюды с натуры Делакруа, удивительно внимательные и точные, говорят за его любовь к природе (кто из подлинных художников не обладает ею, кому из них не хватало этой подлинно живительной силы и *знания* ее?). Но куда девается это знание, как только он принимается писать картину? Разумеется, все эти знания остаются налицо, но они точно вуалируются за страстным темпераментом художника, который начинает распоряжаться усвоенными элементами с совершенным произволом. И вот, скалы теряют свою каменистость, свою шлифованность, в деревьях игнорируются законы произрастания, небо приобретает небывалые оттенки, а в цветах все как бы утрачивает свою косную определенность и свою архитектонику. Пейзаж подчиняется фигурам, а фигуры, в свою очередь, подчиняются воле художника, его стремлению заставить все формы служить одной общей задаче.

Еще характернее обстоит дело с архитектурой у Делакруа: Веронезе, Тьеполо тоже сочиняли и писали несуществующие, сказочные архитектуры, в которых отсутствует главное свойство архитектуры – разумность. Но все же эти прекрасные постройки обманывают нас благодаря тому, что, по видимости, они сооружены из совершенно тех же элементов, такой же крепости и такой же осмысленности, как те, из которых слагаются подлинные здания. У Делакруа не так. Его архитектуры никого обмануть не могут. Это только плоские театральные кулисы, долженствующие служить усилению драматического эффекта, но вовсе не существующие сами по себе и согласно законам зодчества, хотя бы иллюзионного. И какое пренебрежение к самым стильным элементам! Впрочем, и тут возникает вопрос – одно ли это «хотение пренебрежения» или неспособность – неспособность, зиждящаяся не на невежестве или равнодушии, а на том, что в момент творчества Делакруа становилось не до того, что его так охватывал ураган творчества, что он уже не имел возможности (если бы и хотел) придерживаться «документов» и тем не менее поступать так, как поступали другие мастера, обращавшиеся к помощи специалистов? Можно себе вполне представить, как Паоло Веронезе (или до него Рафаэль или после него Тьеполо – все художники, извлекавшие всяческие эффекты из архитектурных построений), пригласив профессионального перспективиста, сами отходили на время от своего холста и поручали его специалисту. Тут помогала дисциплинированность всего жизненного уклада (даже упадочная Венеция XVIII в. еще хорошо знала эту дисциплинированность); они вооружались терпением и сдерживали свои творческие порывы, чтобы потом дать им разыграться в пределах, ими самими поставленных. Но можно ли себе представить Делакруа, прибегающего к чужой помощи, поручающего исполнение своей картины чужим людям? Это никак не вяжется с нашим представлением о всей его фигуре, об его измученном, надменном лице, с тем, что это лицо нам говорит о его процессе работы. Ничто не должно было мешать и перечить ему, и пусть тем тяжелее становится задача, пусть тем чаще он ощущает всевозможные провалы и недохватки – иначе работать он *не* мог, иначе его покидала самая творческая воля, без которой, без предельного напряжения коей не

было возможности приступить к подобным подвигам. Если можно считать XIX век за век торжествующего индивидуализма, то Делакруа следует считать его самым полным и неуступчивым выразителем. «Я сам все сделаю», «я сам себе советчик и хозяин», «моя воля – единственный мой закон»...

Но как далек при этом Делакруа от той пустыни, от того тупого эгоизма, которым заражались другие «типичные» художники XIX века. Как это «я» Делакруа было отзывчиво, как полно щедрого желания делиться богатством своих впечатлений! Существует мнение, что Делакруа был чужд движения сердца, что весь он— только воля и ум, что это бессердечие проглядывает и через пламенность, через «умышленную пламенность» его творчества. Доля правды в этом есть. Характерно, напр., что Делакруа не создал ни одного женского или мужского *типа*, что его персонажи в большинстве случаев *схемы*, которые он умеет как бы гальванизировать и которые он заставляет проделывать всю ту работу мимики, которая ему нужна для выражения драматического задания. Он как будто *не любил* отдельных своих героев. Скорее его любимыми героями были лошади, львы, тигры. Их он даже как будто лучше чувствовал, он им лучше сочувствовал.

Но все же Делакруа нельзя обвинять в той замкнутости, которой страдают люди, лишенные сердечной экспансивности. Напротив, вселенная была для него полна соблазнов, чар, и он трепетно отзывался на то, что ему давали представлявшиеся на каждом шагу «дразнения» и «прельщения». Не исключена была и самая простая, банальная обыденность. К превосходнейшим произведениям его кисти, к самым внимательным и к самым пленительным принадлежат, напр., такие этюды, как «Накаленная печка» (представлена самая обыкновенная чугунная буржуйка), как комната графа Морне, как этюд сидящей натурщицы, как этюд горного хребта, как ряд набросков, изображающих эффекты вечернего неба, и т.д., и т.п. Без *сердца* ко всему этому не подойдешь и, главное, не справишься так с работой, как справлялся Делакруа. Не хватит внимания и в этом внимании – трепета, горения, восторга (кстати, я не знаю, в чем больше сквозит великость Делакруа – в барке ли Данте или в помянутой «буржуйке»? И тут и там сказывается некий длительный и напряженный экстаз, подлинный экстаз живописца, а это и есть свидетельство великости, призванности). Но, повторяю, такая «сердечность» не имеет в себе ничего сентиментального, она лишена нежности и мягкости. И, разумеется, в этом одна из причин какой-то непопулярности Делакруа. Он не увлекает чувствительных душ, он вообще недоступен, il est distant[13], как говорят французы, с ним не войдешь ни в какую фамильярность. Он из той же породы художников, как Мантенья, Микеланджело, Тинторетто. С его главным кумиром, с Рубенсом – у него мало общего, хотя именно *ему* он *подражает* открыто (возьмем для примера большую, сгоревшую наполовину, «Львиную охоту»). Рубенс заражает своей жизнерадостностью, каким-то неисчерпываемым и заразительным «весельем». Делакруа печален, скорбен – и вся эта его печаль не сентиментального порядка, а какого-то трагического. В этом он также сын и представитель своего века – века, родившегося среди трагедий революционных войн, века, сознательно и с удивительным упорством отстаивающего традиции, памятники, руины и гениальные откровения от грызущего зуба времени, века, познавшего величайшие трагедии разочарований и исполнившегося глубочайшего пессимизма... после которого наступил потоп равнодушия, je m'en fich-изма[14], – то же самое, что такой натуре, как Делакруа, чуждо в полной мере.

И «ориентализм» Делакруа – того же самого порядка, как его отношение к истории, к литературе, к современности. Все его творчество, посвящен-

ное Востоку, не только прихоть глаза, не только упоение красочностью – но главным образом какое-то цепляние за то, что обречено, что должно исчезнуть и что, однако, так «попросту прекрасно», так полно человеческой жизненности. Одна из трагедий девятнадцатого века заключается именно в том, что только теперь европейские люди начали познавать всю красоту и все благородство «басурман» и «нехристей», и, однако, железная историческая необходимость заставляла губить все, что прекрасно, вступать в истребляющую войну с ней, насаждать всюду мишуру своей культуры, дрянность и безличие своей индустрии. И даже тогда, когда Делакруа вслед за другими «романтическими душами» встал на защиту угнетенных турками греков, то меньше всего он думал о том, что во имя культуры европейские цилиндры должны вытеснить в конечном счете турецкую чалму, и, напротив, для него греки вовсе и не были европейцами в географическом смысле, а были теми же красочными, первобытными, не развращенными культурой «восточными людьми», как и их «угнетатели». Да и кто знает, кто ему был больше по душе – «жертвы» или подлинные, блестящие, полные еще жизни и красочности угнетатели? Я, во всяком случае, больше *верю* (в картине «Избиение на Хиосе») в башибузуков и в мамелюков, занятых жестокими (малопонятными) мучительствами, нежели в «попранных» и истерзанных, которым мастер почему-то придал какое-то непонятное, неубедительное, пассивное спокойствие...

Еще два слова – о романтической «Formgebung»[15] Делакруа. Один мой приятель, человек большого вкуса и большой художественной культуры, восхищаясь Делакруа, не может все же не возмущаться всем тем, что выдает в Делакруа его луи-филипповскую манеру выражаться. И действительно, людей, которых тошнит при виде трубадуров на каменных часах или псевдоготических дач, или картонных бонбоньерок, претендующих на имитацию романтических ковчегов; людей, ненавидящих «оперную» интерпретацию костюмов времен Людовика IX или Карла V, таких людей должны злить все промахи – вольные и невольные, – которые делал Делакруа, когда он придумывал декорации для своих сцен и когда одевал своих актеров в «исторические» наряды.

Но, признаюсь, при всей моей слабости к старине и при всем моем знании ее эти промахи Делакруа, этот его «смешной стиль» меня не только не злит, но скорее он мне даже приятен, ибо он в полной мере соответствует всей творческой психологии Делакруа, его порывам, его устремлениям выявить существо поставленной задачи. Как неуместна была бы натуральная точность в его лицах, жестах и целых фигурах, так неуместна была бы точность в костюмах, в бутафории, во всей обстановке. Нужды нет, что балдахин над лютым «Арденнским кабаном» точно взят напрокат из какой-либо «Лючии Ламермурской», если этот злодей действительно дает нам (особенно в эскизе к картине «Убиение Льежского епископа») все напряжение тупой животной жестокости. Какое дело до того, что крестоносцы разряжены на манер «исторических кортежей», когда в целом вся картина дает впечатление какого-то «апофеоза бедствия». У Делароша, Буланже, у О.Верне, Филиппото и т.д. таких дефектов не найти, но разве может идти в сравнение полная курьезов и ошибок «Битва при Тальебурге» Делакруа со всеми точными реконструкциями тех художников? Здесь, на выставке, эта «махина» (Тальебургская битва) теряет от соседства слишком большого количества пышащих жизнью, страстью, взволнованностью вещей, но когда видишь ее в Версале среди произведений, созданных по заказу славившимися «знатоками истории», то она бьет все вокруг себя, она *одна* оказывается неустаревшей, свежей, мощной и нужной, тогда как все остальное

угнетает скукой, исходящей из этой конгломерации гигантски увеличенных иллюстраций для учебников...

Больших ошибок ни у кого из помянутых исторических живописцев не найти – но все они не представляют ничего, кроме пустых школьных упражнений на заданные темы, тогда как картины Делакруа есть такое же откровение души, как всякая другая его картина, как и всякая историческая картина Тинторетто, Рубенса, Рембрандта, также довольно вольно относившихся к «документации». И то, что в Делакруа есть доля «Луи-Филиппа», нечто, роднящее его искусство с трубадурами на часах и с псевдоготической мебелью, – это не беда, так же как не беда, что примитивы переряжали евангельские лица в модные костюмы; как то, что Веронезе вводил среди апостолов ландскнехтов и негров; как то, что Рембрандт, думая, что ему удалось найти «настоящую документировку», одевал Иосифа Аримафейского, Авраама и Самсона в чалмы и кафтаны, купленные у заезжих в Амстердам левантинцев.

1930, 17 июня

[1] *зд.* придают значение столетию романтики
[2] модное
[3] Г-н Делакруа
[4] членом Французского института
[5] награжден (от *décorer*).
[6] бездарные живописцы (от *rapin* – мазила)
[7] «хочу и не могу» (нем.)
[8] желания (нем.)
[9] знания (нем.)
[10] незнание (нем.)
[11] «хочу и не могу» (нем.)
[12] желании (нем.)
[13] он держится на расстоянии
[14] «наплевизма» (от *je m'en fiche* – наплевать)
[15] *зд.* художественная манера (нем.)

БУРДЕЛЬ

Не бесполезно было бы явления истории искусства расположить сообразно с тем, проявляется ли в них простая, утверждающая, убежденная ясность или сложная противоречивая раздвоенность. Как раз напоминание о противоположении этих двух начал может пригодиться и при обсуждении как творчества самого Бурделя, так и всяких явлений нашего времени, имя которым легион и которых становится все больше и больше по мере осложнения всего механизма жизни и по мере угасания в человечестве того, что можно назвать «даром веры».

Кто нам милее, кто нам ближе? Кто имеет больше прав на «вечное» признание? Искренние ли «простые» художники (и целые такие эпохи) или сложные, противоречивые, терзающиеся в гордыне эпохи и творцы? Как будто – *первые*. И этот ответ особенно подсказывается в наши дни, изобретшие культ примитивизма, детскости, упрощенности. Но если отнестись к вопросу внимательнее, то окажется, что такой ответ повлек бы за собой осуждение столь великих и чудесных художников и столь пленительных произведений, что мы поспешили взять его обратно, а в конце концов, и вовсе, пожалуй, отказались от категорического решения такого вопроса, в котором несомненно заложена основная и безнадежная антиномия всей человеческой природы.

Если бы прибегнуть к такому наивному способу раскладывания по категориям и класть одни художественные явления на «полочку», состоящую под знаком ясной простоты, а другие на полочку противоречивой сложности, то на «правой» полке оказалось бы очень много прекраснейшего – искусство

> 31 <

Египта (как *мы* его *сейчас* понимаем), значительная часть искусства Греции, зодчество христианской Европы до XV века и затем ряд отдельных индивидуальностей (прошу извинения за странные диспропорции): Джотто, Беато Анджелико, Джованни Беллини, Роббиа, Гус, Мемлинг, Фуке – многие голландцы XVII века, Караваджо, Веласкес и такие «чистые души», как Шарден, Коро, Ходовецкий, Л.Рихтер, Венецианов... Сюда же мы еще поставили бы всякие произведения народного и «дикарского» творчества. Однако и на другой – на левой полочке оказались бы произведения и лица весьма прекрасные и великие: все искусство Рима, почти вся Византия, почти весь Ренессанс, все барокко, все позднейшие «стили» и «стилизации» вплоть до наших дней... И, Боже мой, какие индивидуальные колоссы оказались бы именно на этой левой полочке. Рубенс соседствовал бы с Тинторетто, Греко с Рембрандтом, Сандро с Корреджо, Ватто с Делакруа и т.д. А над всеми ними высился бы «страшный лик» Буонарроти рядом с Бетховеном и с Вагнером...

Каково сборище! Разве хватило бы у кого-либо решимости отречься от всего этого «Ада» во имя всего того «Рая»? И сколько тут еще пришлось бы делать оговорок, сколько выносить частичных оправдательных приговоров, каких «любимцев» пришлось бы «спасать»! Может быть, как раз *самых* дорогих, *самых* близких, *самых* нужных мы бы нашли именно на этой «левой полочке». К тому же мы бы ощутили необходимость соорудить еще третью полочку для натур компромиссных, и опять-таки на этой третьей полочке оказались бы весьма милые и глубоко в нашем сердце живущие художники, да и целые эпохи...

При этой работе раскладывания мы бы встретились и еще с одним чрезвычайно озадачивающим явлением – с тем, что мы бы назвали «искренняя ложь», или «чистосердечная путанность». Один и тот же художник пленил бы нас то ясностью и простотой мысли, то какими-то корчами лукавства. И еще так: совершенно искренняя личность и прямо-таки абсолютный правдолюбец мог бы оказаться выразителем изолгавшейся эпохи, достигшей в своих лживых нагромождениях почти самых небесных высот. Мы бы затруднились, например, сказать, кто более убедительно передал нашу мечту о Рае – Беато Анджелико или Тинторетто, у кого агония Христа выражена с большей патетической силой – у Джотто, у Грюневальда или у Рубенса?..

Обо всем этом лишний раз вспомнилось при обозрении выставки Бурделя. Не то чтобы можно было поставить этого замечательного мастера в один ряд с теми великими и прекрасными, кого я только что называл, не то чтоб и Бурдель способен был бы так же волновать, как те титаны, – но раздвоенность впечатления, получаемая от достаточно-таки внушительного «итога его личности», вызывает то же смутное чувство, такое же страдание, которое испытываешь и от воздействия их творчества.

Мастерство Бурделя, я разумею его скульптуру, а не его живопись, в которой он оставался всегда только приятным и интересным дилетантом, мастерство его изумительно и, может быть, даже порой превосходит мастерство Родена... Во всяком случае, это мастерство пленяет во всех своих частях – как в виртуозном распоряжении массами, так и в самой фактуре, в самом «мазке его лепки». И все же общее впечатление от творчества Бурделя смутное; впечатление какого-то постоянного и ненужного излома, какого-то утомительного, нарочитого мудрствования... Бурдель очень увлекался архаиками, а на самом деле он – характерный пример искусства и миропонимания «барокко»...

И вот эта мучительная изломанность особенно сказывается в памятниках, созданных Бурделем. Несомненно, монументальное искусство Бурделя не

может идти в сравнение со всяким иным официозным творчеством. Его скульптуры и даже слабейшие среди них – все же ютятся под сенью лавров Парнаса. Все его искусство в значительной степени «божественно», тогда как те полчища статуй, коими щеголяют ежегодные Салоны и коими дряхлеющая Европа убирает свои площади, просто никакого отношения к искусству не имеют. Но вот не скажешь, следует ли жалеть, что искусство Бурделя не было оценено «по заслугам» и что благодаря этому ему досталось создать столь ограниченное количество работ монументальных...

Наша эпоха *вообще* не обладает даром монументальности. Живя слишком суетливой, раздробленной жизнью, не объединенною идеалами, замученною заботой, перегруженной излишне сложной школьностью, она не в силах родить вещи, в которых выражался бы подлинный пиетет, уверенное признание, массовый энтузиазм. И надо признать, что Бурдель в своих монументальных произведениях – в конном памятнике аргентинскому генералу Альвеару (для Буэнос-Айреса), в колоссальной «Мадонне» для Нидербрюка и в памятнике Мицкевичу разделил эту общую немощь века и обнаружил до странности явную неспособность...

Пока Бурделъ лепит свои статуи и статуэтки (и насколько вторые всегда лучше первых), пока он создает свои бесполезные бюсты-портреты (в них и в самых простейших среди них наиболее убедительно проглядывает его *гениальность)* – он в своей области. Он в них изумляет чувством человеческих форм, он играючи справляется с самым замысловатым жестом. Временами он непринужденно шутит, временами выдает свой трепет, доходящий и до оргиастического исступления. В других «комнатных» произведениях он умеет сдержать себя, как-то подобраться, вложить спокойствие, уравновешенность и гармоничность. Словом, во всем этом он у себя дома, здесь он хозяин. Одно может больше нравиться, другое меньше, все несколько «мучает», но всюду Бурдель покоряет... И совсем *не то* в памятниках...

Небольшие фигуры Бурделя позволяют его отнести в разряд «искренних лжецов» или, вернее, искренних представителей изолгавшейся и запутавшейся эпохи. В памятниках же всякая искренность, всякая непосредственность пропадает. Не спасает неуклюжий и несуразный столб Мицкевича все то, что он к нему приклеил. И не спасают в «Генерале» – ни архаический конь, ни карикатурно-вытянутые аллегорические фигуры по углам, точно подвергшиеся вместе с некрасивым, переросшим свою норму пьедесталом процессу какого-то странного растягивания.

Нельзя *поверить* и его колоссальной «Мадонне». Несомненно, эта статуя лучше вяжется с окружающим, со всем «пейзажем» вокруг, нежели те увеличенные до гигантских размеров изделия из квартала Сен-Сюльпис, коими украсились разные города Франции, стараясь в них выразить свое благочестие. С большим мастерством произведена в этой Богоматери Бурделя симплификация линий и форм. Но в целом и это *неудача.* Трудно как-то принять эту статую всерьез. «Непреодолимая лживость» наших дней проступает наружу, и она сказывается тем досаднее, что замечаешь все приемы, пытающиеся ее скрыть. Такая статуя «не будет портить пейзажа», но едва ли она сможет притягивать толпы верующих, входить с ними в контакт... Все нарочитое в ней, вся ее деланная простота не может пленить чистые души. Для эстетов она, понятно, приемлемее, нежели лурдская Мадонна или та исполинская, вылитая из севастопольских пушек Богоматерь, что господствует над городом Ле-Пюи. Но эстеты не имеют голоса в вопросах религии, и не вкус, хотя бы очень передо-

> 33 <

А. Бурдель. Портрет Родена

вой и изящный, может спасти там, где царит самая жуткая из разрух – разруха веры...

Еще два слова о портретах Родена, исполненных Бурделем. Их на выставке целых три, и все три имеют в себе что-то жуткое. Все три говорят жуткие слова как об учителе, как об ученике, так и, если вдуматься, о всей нашей эпохе. Все три «демоничны» – но не в том смысле слова, в каком его принято употреблять и в каком бывает заложен как бы известный «комплимент», а в самом простом и прямом...

Они тем более впечатляют, что они прекрасно исполнены. В них Бурдель, видимо, добивался выразить какие-то свои самые заветные и самые основные идеи и понятия. И он добился этого необычайно лапидарными, точными, внушительными приемами. Но именно потому, что они так хороши, все три портрета так особенно жутки. Вот *таким* был один из крупнейших художников конца XIX века, и вот таким пожелал его увековечить, с полным пиететом предшественнику и учителю, один из крупнейших художников начала XX века.

Что это, Прометей? Или это Пан, ставший отшельником? Тяжелейшими складками падает, врастая в землю, рабочая одежда, и думается, не скрываются ли под ней мохнатые ноги фавна? Лицо с трудным усилием приподнято вверх, но взор не сияет счастьем откровения, а выражено в нем не то страдание от неполноты познания, не то вызов гордыни... Упорно всматриваются во что-то, ищут чего-то глаза; в муках напряжения избороздился лоб глубокими морщинами; и во всей застылости устремления сказывается, как мучительно хочет дерзатель похитить верховные тайны, все равно людскому уму не доступные, все равно навсегда от него сокрытые.

1931, 7 марта

ПО ПОВОДУ ВИЗАНТИЙСКОЙ ВЫСТАВКИ

Стоит ли возвращаться к вопросу о *достоинствах* византийского искусства. Для одних Византия представляется синонимом упадка, омертвения; для других она содержит всю полноту красоты, не уступает ни в чем любой классической эпохе. Последнюю точку зрения (или такое ощущение) отстаивают и устроители нынешней Византийской выставки*, и это вполне понятно, ибо могут ли иначе относиться люди к тому предмету, которому они посвятили всю свою жизнь и который от их внимания заслоняет все остальное?

Но в наши дни мировой успех Византии особенно понятен. Ведь прошел уже не первый десяток лет, как европейская культура вступила в своего рода период нового «византинизма». Мы сейчас лучше понимаем византийцев, потому что сами в значительной степени византийцы, и я говорю «мы», ибо первый отдаюсь этим чарам, и бывает, что, увлекаясь ими, даже способен на временные измены своим основным влечениям и верованиям.

Однако если мне лично дана способность довольно широкого «совмещения» (вовсе в наши дни не пользующегося симпатией и вовсе не считающего-

* Выставка устроена в Musée des Arts Decoratifs [Музее декоративных искусств] и продлится до 9 июля.

ся чем-то почтенным, ибо, напротив, девизом времени являются исключительность и нетерпимость), то такой широты и такого совместительства нельзя требовать от всех тех, кто питает интерес к искусству. И вполне понятно, что та масса, которая «одержима византинизмом», никак не согласится, что она сама в целом являет симптомы упадочности. Это было хорошо для людей fin de siècle[1]. Тогда даже гарцевали этим... Сейчас само понятие упадочности просто неприемлемо для истинно современного, для исповедующего «культ актуальности» человека, – будь то парижский сноб, советский комсомолец, итальянский фашист или американский business man[2]. Каждому из них кажется, что им управляет вдохновение, влекущее его к прекрасным и светлым горизонтам, каждому из них кажется, что недавно только покинутые (надолго покинутые) области пропитанного христианством гуманизма есть нечто тесное, дремотное, серое и просто отжившее. Впрочем, всякая «оглядка» для людей истинно современных является чем-то глубоко неинтересным и даже зазорным. Их взор исключительно устремлен в будущее, они шествуют вперед, фанатически повинуясь приказу той или иной доктрины; все же доктрины сходятся на одном: на запрещении уважать прошлое и получать от него духовное ободрение. Потребуются века и века, пока не выйдет разрешение «оправиться», пока не станет возможным присесть, отдохнуть и *вспомнить*. И тогда из развалин нашего старого мира, в котором успеет народиться и сентиментальная нежность, возникнет, пожалуй, новый *ренессанс* со всей его чудесной романтикой. Спрашивается только, много ли развалин останется? Быть может, при усовершенствованной технике разрушения еще меньше, нежели теперь осталось от Византии?! А что останется от остатков Византии?..

Обозревая настоящую выставку, становится страшно за дальнейшую сохранность именно этих «крох». И сколь драгоценные «крохи» здесь собраны. Правда, Россия отказала предоставить свои сокровища, драгоценные манускрипты Национальной библиотеки тоже не покинули Rue de Richelieu[3] (их можно обозревать по билету, выдаваемому на выставке), и, кроме того, тысячи вещей остались на своих обычных местах хранения, но все же то, что сейчас на выставке, является экстрактом наилучшего и наидрагоценнейшего из того, что осталось от искусства Византии.

Здесь базальтовые статуи из Берлина и Равенны, здесь знаменитейшие костяные дощечки из Монцы, из Кенсингстонского музея, из Брешии, из Флоренции; здесь возбудившая столько споров серебряная чаша и масса других драгоценностей из частных собраний, здесь изумительные финифти с короной Константина Мономаха из Будапешта, здесь бесценные манускрипты из Россано, Неаполя, Вены и т.д. Все это по расценке представляет собою миллионы фунтов стерлингов и просто не поддается правильной оценке... И вот, когда видишь, как такие хрупкие, маленькие, чудом до нас дошедшие вещи покидают свои вековые гнезда и начинают «кататься» по миру, то делается не по себе. В научном отношении это представляет известный смысл, ибо из получившихся соседствований можно черпать поучительные сравнения, кое-что приведет даже к некоторым уяснениям и открытиям. Но риск все же ужасен, и «случись что», разве искупят эти находки науки те утраты, о которых не хочется думать. Как мы все дрожали в прошлом году, когда легкомысленнейшим образом итальянское правительство предоставило на Лондонскую выставку все свои самые священные сокровища!..

Но, оставляя в стороне вопрос о сохранности, можно только поблагодарить устроителей за их усилия устроить этот «временный мировой музей византийского искусства» и обратиться к его обозрению. Причем здесь никак

нельзя ограничиться единичным и простым посещением. Уж если заинтересоваться этим «старьем», то потребуется сделать особое усилие, посетить выставку несколько раз и от обозрения перейти хотя бы к поверхностному изучению. Этого требует и та широта, которая была допущена устроителями в толковании слов «византийское искусство». Рамки действительно расширены чрезвычайно и в хронологическом, и в топографическом смыслах. Во времени выставка начинается с дней, предшествующих Константину Великому, и доходит до XVI, а для некоторых исключений и до XVII века. По месту она охватывает всю Древнеримскую империю. И эта же широта сделала то, что многое осталось недосказанным в той степени, какую допускало бы наличие остатков старины, и вообще в «пропорциях» выставки получилось известное несоответствие, которое приходится выправлять собственными усилиями.

Но я не стану останавливаться на системе выставки, на ее научном значении и т.д. Это дело устроителей экскурсий, к чему как раз у меня нет настоящего призвания. Мне скорее хочется поделиться (и без всякой системы) несколькими своими личными впечатлениями. И очень любопытно, что, пожалуй, все они сводятся к каким-то «раскопкам» древнего, *классического* мира, которые можно с особым успехом производить на этой выставке. Ведь удавалось же мне производить такие же раскопки даже на выставках русских икон. Много своей красоты в русских иконах, и я способен ею наслаждаться в чрезвычайной степени. Но почему-то меня по-особенному волнуют те черты в них, в которых унаследованные от византийской живописи формы, измышления, краски и техника древних «языческих» греков оживали под рукой богобоязненных живописцев Новгорода и Москвы.

Так точно и на нынешней Византийской выставке. Чудесны сами по себе изделия «Византии»: виртуозные скульптуры в кости и в камне, изощреннейшие краски эмали и т.д. Но все же, как умилительно видеть в этих произведениях отблески более далекого (и более человечного) прошлого, художественные достижения такой силы, что даже полное изменение в миропонимании, в верованиях, во всем обиходе культуры не стерли воспоминания о них. И чем дальше во времени мы отходим от древнего мира, тем эти отблески становятся удивительнее, а в конце концов они сливаются с отблеском новой зари, с возрождением всего того, что, казалось, было обречено на вечное исчезновение. Считается, что Чимабуэ и Джотто нарушили традиционную окостенелость и освободились от «греков» (читай, от прописного формализма византийских иконописцев). Но на самом деле и они, и даже художники кватроченто и чинквеченто не гнушались черпать свое вдохновение и самые свои познания о классической античности из византийских мозаик и особенно из манускриптов, отделенных от времен Фидия и Апеллеса еще бóльшим промежутком времени, нежели тот, который отделял их от эпохи Юлия II и Льва X.

Какая удивительная, прямо магическая сила! Какая сила яда в этой Аполлоновой прививке! Какая мудрость в этой школе! И в частности, именно потому, что от живописи классической древности не осталось ничего, кроме провинциальных изделий декоративной стенописи (Помпеи), не осталось ни одной картины (а их были целые пинакотеки со своими Рембрандтами, со своими Рафаэлями и Тицианами), именно потому я с жадностью набрасываюсь на каждый предмет, в котором имеется отражение того, что навеки ушло в область одного воображения, мечты или свидетельских показаний... Нельзя без волнения читать такие книги, как путеводитель (по «несуществующему») Павзания, как каталог (вымышленной) картинной галереи Филострата. Но с еще

бóльшим волнением открываешь то здесь, то там, в самых художественных памятниках, иногда очень поздних, подлинные отражения исчезнувшего...

В этом смысле меня одинаково трогают и возбуждают как обрывки так называемых коптских тканей, относящихся к V – VII вв. (следовательно, еще к тому времени, когда часть древних пинакотек, пожалуй, еще и существовала, а простые ремесленники, состоявшие при предприятиях pompes funèbres[4], писали свои изумительные «портреты» покойников), так и пейзажные мозаики из Дамаска (показанные на выставке в удивительных фрагментарных копиях), так и строгие, но пропитанные еще классическим духом лики святых из Салоник, так и миниатюры в рукописных книгах, так, наконец, и крошечные барельефы на шкатулках и диптихах.

В частности, в тканях и в мозаиках поражает удивительно *мудрое* распоряжение красками. Это такие хитрые «разложения», это такие вкусные и полнозвучные аккорды (взгляните хотя бы на обработку стволов и листвы в дамасских мозаиках), что рядом с ними достижения импрессионизма и неоимпрессионизма покажутся робкими и вялыми. В миниатюрах, в эмалях, в иконах мы встречаем опять необычную и удивительно *хитрую* красочность, но, кроме того, и удивительный ритм в движениях, удивительную уравновешенность в композициях. Наконец, костяные и каменные барельефы – это те же картины, «полувыпуклые» картины, лишенные, правда, красок, но замечательно справляющиеся с передачей в недвижности – движения, в плоскости – объема и в осязаемых формах – самых пылких измышлений.

Частью эти отражения античного прошлого обязаны были служить новым религиозным догматам, и иная композиционная формула, «найденная Зевксисом», была превращена согласно законам приспособляемости для иллюстрации библейских событий.

Частью же вымыслы древности без всякого приспособления продолжали тешить людей, тех самых людей, которые вообще с омерзением отворачивались от языческой погани. И эти контрабандные пережитки особенно интересны. Как странно видеть далеких потомков гомеровских или овидиевых игривых божеств на ларцах, предназначенных хранить драгоценные реликвии, и даже на иконостасах. «Смерть всем, кто не с нами», – вопили и тогдашние доктринеры. «На костер еретиков вместе с идолами, которым они поклонялись», – требовал распропагандированный народ; «ничто не должно оставаться от враждебного нам мира», – возглашали вожди. Тогда надолго воцарились черные дни изуверского мракобесия и самые воспоминания о минувшей douceur de vivre[5] требовалось выжечь из сознания порабощенных масс. А лукавая история все же кое-что да сохранила до «следующего праздника», кое-что да и пропихнула через века и тысячелетия на радость тех поколений, которые оказались в счастливом периоде передышки. И вот силу такого благодетельного лукавства как-то особенно приятно видеть теперь, когда поминутно себя спрашиваешь, а не находимся ли мы накануне полного катаклизма, не суждено ли нам увидать гибель всего того из-за чего казалось, что стоит жить!

Впрочем, Византийская выставка дает не только эти, достаточно-таки меланхолические радости. Многое на ней красиво просто само по себе, и многое доставляет большое художественное наслаждение просто своей красочностью и своей узорчатостью. Находясь на крайней восточной оконечности Европы и опираясь одной пятой на азиатский берег, Византия была одновременно и последним форпостом каких-то чисто европейских «вкусов» и какимто первым караван-сараем Азии (эти же черты унаследовала и младшая сестра Византии – Венеция): сюда, навстречу формам и идеям, завещанным от вре-

мен Перикла и Августа, стекались всякие диковинные изделия совершенно чуждых культур, таивших огромный соблазн. Тут тоже шло просачивание своего рода духовной контрабанды. Отрекаясь от богов Олимпа, «обращенные в христианство греки», помимо сознания, напитывались многим, в чем не было ничего общего с христианским смирением и христианским аскетизмом. Постепенно отвыкая от благородной сдержанной роскоши, от вкуса Эллады и Рима, эти европейцы заражались пряной роскошью азиатчины, и, разумеется, иные переливы красок и иные слияния золота так же, как и формы этикета, как и великолепие литургии, содержали в себе больше соблазна и отстояли дальше от евангельского учения, нежели все, чего так опасался христианский мир и в чем он видел вражеское, дьявольское начало.

Эта азиатчина художественной культуры Византии была неомненно тем передовым элементом, который постепенно все более теснил консервативный европейский элемент, а в конце концов почти свел его на нет. Нам это поражение слишком затянувшегося господства разумности и утонченности, принужденных отступить перед стихийным напором чего-то менее осмысленного и более непосредственного, должно быть особенно понятно, ибо мы сейчас присутствуем при борьбе таких же двух начал. Уж если мы, несмотря на все укрепления нашей культурности, на колоссальную систему общей образованности, на постоянные упражнения вкуса все же не можем не поддаться чарам варварства, если мы просто от пресыщения и скуки влюбились в кошмарное уродство негритосских божков, в лепет таможенника Руссо, в «беспредметные» складушки, в милое невежество детского творчества, то как же было устоять византийцам, которые не только были пресыщены, но которым церковь *предписывала* рвать с их языческим (а на самом деле, с их чисто европейским) прошлым и на которых к тому же наседало все великолепие художественной культуры персов и арабов. Догматически византийцам удавалось сохранить чистоту веры почти без уступок, зато как раз в простых проявлениях жизни они были особенно податливы на те соблазны, которыми их прельщала Азия со всем ее сказочным миром, со всей ее поэзией красок, с хитрым плетением узоров, с ее простодушно откровенным культом пышности и чувственности...

Одно обозрение тех лоскутов материй, которые удалось собрать на Византийской выставке, учит о том, как сильны и как пленительны были азиатские влияния на берегах Босфора, откуда они затем распространялись (лишь отчасти теряя в остроте и пряности) по всему пространству бывшей Римской империи. Это жалкие лоскуты, но по ним можно вообразить себе, чем были царские выходы в сверкавших мозаикой чертогах, чем были всенощные и обедни в Святой Софии, что являли собой улицы Царьграда в праздничные дни.

И для русских эти намеки особенно ценны. Именно *это* великолепие и пленило Владимира Красное Солнышко; оно же пленило московских князей. Это чудесное «варварство» вкуса было доступнее им, нежели разрушавшиеся, обреченные остатки классического Запада. В этом «варварском» великолепии они ощущали убедительное, конкретное прельщение «кесарева начала»; это вдохновило их объявить свое притязание на вселенское царство под крыльями двуглавого орла; это способствовало созданию *их* «империализма», лишь впоследствии, уже при Петре (через Версаль) осознанного как классический мировой империализм третьего Рима.

Сейчас двуглавый орел не венчает больше здания российского государства; он вспорхнул и улетел в какие-то неведомые края. Но чем дальше он летит, тем более страшной ползет, расширяясь, тень от его крыльев по старому

миру и тем понятнее становится нам то щемящее чувство, которое должны были испытывать полторы тысячи лет назад (в первый период Византии) люди, нежно любившие древний мир и благоговейно хранившие память о его douceur de vivre, ценившие его бесподобную красоту и чуявшие, что всему этому готовится во имя новых идеалов и вследствие наступившего стихийного одряхления – конец и мерзость запустения. И уже запасливый инстинкт, живущий в человечестве, соображает сейчас (часто без проверки сознания), как бы уберечь хоть некоторую толику наших великолепных сокровищ, дабы какие-то далекие, далекие потомки смогли, наподобие уже раз произошедшего Возрождения, возобновить чисто человеческие традиции и продолжить сооружение того здания, которое должно стать храмом одновременно и свободной личности, и религиозной благодати..

P.S. Когда я писал это свое письмо, я никак не думал, что мои тревоги за сохранность достояний нашей культуры найдут себе столь чудовищное подтверждение. Только что читаю, что в мюнхенском Glastpalast[6] сгорела вся выставка немецкого романтизма... Удалось спасти только несколько десятков вещей. Но что сгорело, что спасено? И хотя бы среди спасенных были некоторые из наших любимцев, не подлежит сомнению, что многие другие наши любимцы погибли, и безвозвратно. Неужели среди этих жертв лучшие Людвиги Рихтеры, лучшие Каспары Фридрихи, лучшие Рунге и Кохи, лучшие назарейцы? Как в унисон с общим настроением наших дней работают стихии! Или мы просто пешки, а дух разрушения является самой нашей атмосферой, и все наши поступки даже тогда, когда они выражают консервативные идеалы и исполняют веления охранного инстинкта, только служат той же дьявольской цели разрушения. Воображаю себе отчаяние тех моих «коллег», историков и консерваторов, которые радовались тому, что им удалось собрать все лучшее вместе – и только для того собрать, чтобы оно погибло в общем костре!..

1931, 12 июня

[1] конца века
[2] бизнесмен (англ.)
[3] улица Ришелье
[4] похоронных бюро
[5] «сладости жизни»
[6] Хрустальном дворце (нем.)

ГИБЕЛЬ РОМАНТИКОВ

Святой и чистой была цель, к которой мы стремились! Непризнанные, без одобрения, без помощи, кроме той, которая шла от любящего Отца в Небесах! И не в этом ли заключалась как раз Его высшая благодать? Ибо именно таким образом могла сосредоточиться в глубинах души та пламенная любовь к Правде, хотя и полускрытой в туманной дали, но все же казавшейся огромным, в славе встающим из моря солнцем!

Из письма Петра Корнелиуса

До сих пор в немецкой прессе я не нахожу полного списка погибших в пожаре «Гласпаласта»[1] картин, и даже сведения о числе произведений отдельных

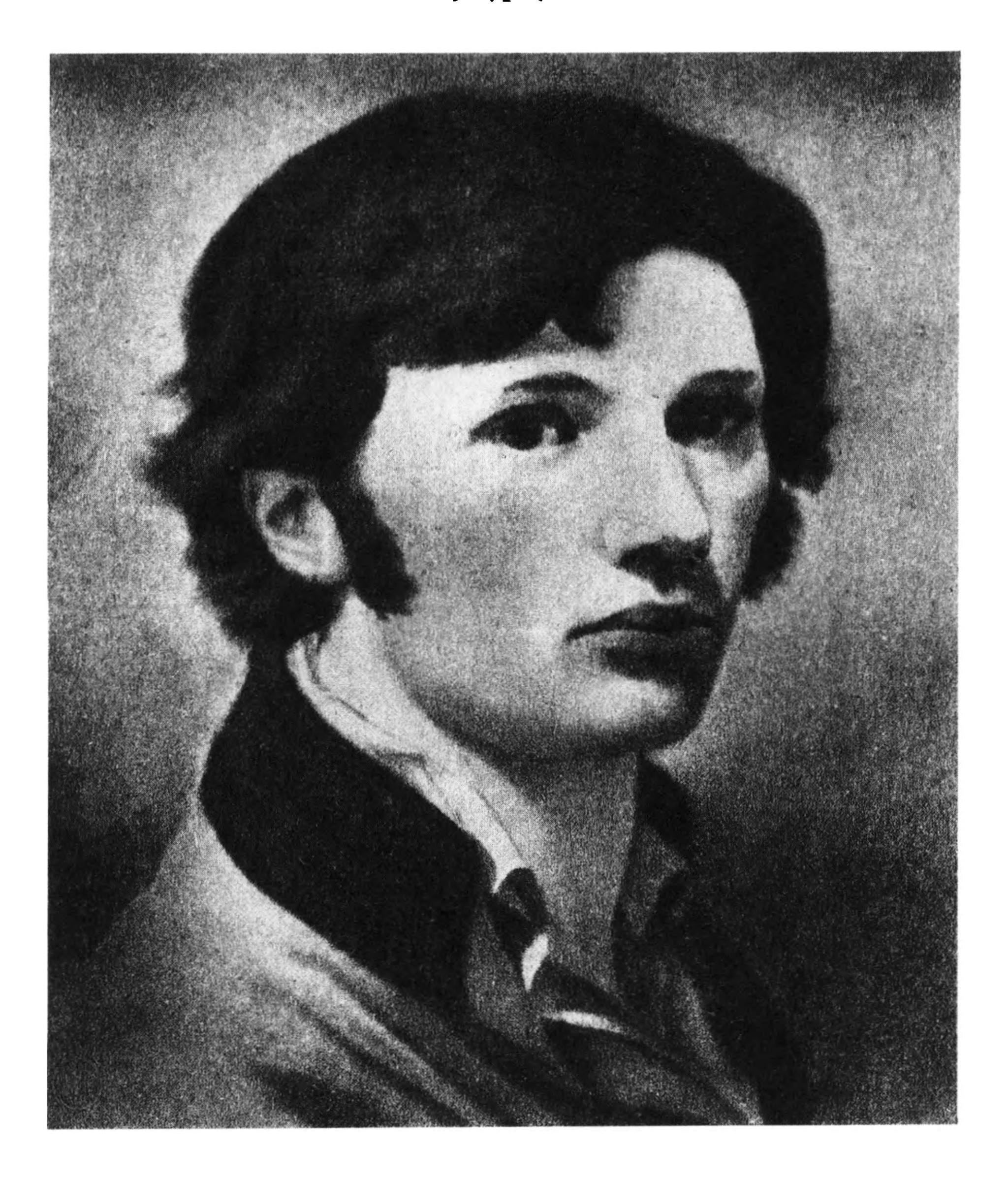
мастеров сбивчивы*. И как странно перед лицом такого бедствия читать какие-то рассуждения о страховке, о вознаграждении художников, коллекционеров и музеев, предоставивших на выставку свои вещи, и т.п. Странным кажется и то в газетных сообщениях, что почти столько же значения придается гибели произведений живущих художников (из которых многие никакого значения для искусства не представляют), как и гибели первейших перлов германской школы, собранных на выставку «Романтики».

И, кстати, непонятно, что в Мюнхене только теперь спохватились и попробовали устроить свою романтическую выставку, тогда как столетний юбилей немецкой романтики давно миновал. Если даже не считать литературных явлений: «Геца» Гете, «Разбойников» Шиллера, «Оберона» Виланда и т.д., которые все еще принадлежат XVIII в., если только ограничиться живописью, то ведь лик романтики в Германии обнаруживается с самого начала столетия в творчестве нескольких художников, внявших «“сердечным” излияниям» Вакенродера и сложившихся впоследствии в группу так называемых назарейцев. Тогда был провозглашен культ его внешних форм, но главным образом, культ его души или того, что почиталось за его душу.

Тут много было от пробудившегося национализма, чему дали толчок французская революция и последовавшие войны, в особенности «война за освобождение». Впервые тогда за всю историю Deutschtum[2] был осознан как некий абсолют. Но еще громче в это время заговорила реакция против рационалистической философии, против «вольтерианства», выразившаяся в повороте к приятию мира через религию – к мистике.

Значительный мистический налет остался на немецкой романтике и тогда, когда на смену чисто религиозным задачам в духе Овербека и Корнелиуса выступили задачи, скорее преследовавшие оживление исторического прошлого, а также желание выразить ту поэзию, которая жила в сагах и в народной сказке. Но и тогда моральная основа оставалась одной и той же, т.е. в глубине всех увлечений продолжал царить культ святости, чистоты и детскости... Тангейзер стремился вон из Венериного грота, Лоэнгрин спешил на помощь угнетенной невинности, и многие десятки лет до написания Вагнером своей оперы настоящим идеалом немецкой романтики был Парсифаль – der reine Thor[3]. Неповторимая «минута» в жизни человечества. Неповторимая и потому безмерно чудесная и *завидная*. Правда, и до сих пор в интиме немецкой семьи еще не совсем умер тот вкус к Gemüt-у[4] и к Gemütlichkeit[5], который действительно как-то органически связан с чисто немецкой психологией, проявления которого особенно определились в дни романтики, но признаки очевидны во все времена – как в дни создания готических соборов, так и в дни сооружения вычурных (но всегда уютных) резиденций германских потентатов эпохи рококо.

* Численно потери распределяются так между отдельными мастерами: 4 картины Блехена (среди них «Молния» из берлинской Национальной галереи), 4 – Каруса (очень редкого мастера, принадлежащего к дружескому кругу Гете), 4 – Корнелиуса, 9 – Каспара Фридриха, 3 (по другим сведениям – 4) – Рунге, 9 картин И.А.Коха, 6 (или 7) – Швинда (среди них одна из его главных композиций «Свадебный поезд рыцаря Курта» и поэтическая картина «Auf der Reise» [«В пути»]), 4 – Людвига Рихтера (неужели «Переезд через озеро» и «Свадьба» из Дрездена или «Лес» из Лейпцига?), 4 – Ротмана, 1 – Шинкеля (вариант «Готического собора»), 1 – Овербека, 1 – Шадова; кроме того, погибли вещи следующих художников: Фриса, обоих Оливье, Рамбу, Ольдаха и Васмана.



О. Рунге. Автопортрет

К. Фридрих. Двое, созерцающие луну

Однако, с другой стороны, для немцев даром не прошли все их триумфы второй половины минувшего столетия и последовавшее их безмерное унижение. Такое чередование испытаний положительного и отрицательного порядка могут сломить и самый крепкий характер, и, во всяком случае, они не способствовали процветанию чувствительного «народного благодушия»; они предполагают «слишком большой кредит в отношении Промысла», а таковой исчез в массах, переживших за короткий промежуток слишком большие потрясения. Так точно и Россия едва ли вернется когда-либо к тому благодушию, которое составляло до войны и революции основу, а в то же время и красоту всего ее специфического мироощущения...

Тем драгоценнее те памятники искусства, назначение которых было служить постоянным и убедительным напоминанием того счастливого исторического момента. Утрата некоторых из первоклассных этих памятников вовсе не узконемецкая «национальная» беда, а очень серьезный ущерб для всего человечества, для всей *нашей* культуры. В этих милых, подчас очень наивных вещах (иногда вымышленно наивных, иногда по-детски непосредственно наивных) выразилось подлинное «счастье», подлинная «радость» – и счастье и радость не чувственного порядка, а глубоко гармонизованного, воспитанного на христианском уповании осознания жизни. То главное, что есть в картинах немецкой романтики, начиная с ее предтечи Рунге и кончая ее эпигонами Ретелем и Швиндом, то главное, в чем эти скромные, тихие явления выдерживают

сравнение с бесконечно более яркими триумфами чисто «живописного начала» во Франции, – это главное есть именно их глубокий, на христианстве основанный «гуманизм», нечто хрустально чистое и потому таящее в себе огромную силу благости...

Какой-либо подробно разработанный в неправдоподобно цветистых колерах «зализанный» романтический пейзаж Рихтера или Оливье (несколько их картин погибло в пожаре) не может, в смысле красочного и живописного великолепия, спорить с классическими произведениями барбизонцев или Делакруа. Совершенно верно, что это «не живопись». Но это нечто другое и *чудесное*. А разве картины Дюрера рядом с Тицианом – «живопись»? Между тем, если бы пришлось сделать выбор между «Троицей» первого и «Ассунтой» второго, в чем показалось бы больше искусства, в чем больше «окристаллизовавшейся души»? И так же точно чудесен Коро, чудесен Моне, но трудно было бы мне решить, что я в глубине сердца считаю более драгоценным, более для души полезным и прямо «необходимым». Во всяком случае, я не мог бы провозгласить «ребяческие» измышления немецких романтиков за нечто второразрядное, раз в них «прямо на поверхности» лежит чистейшее золото.

Но только картины эти, действительно, требуют совершенно иного внимания, нежели картины той школы, которая сейчас считается высшим достижением «живописи как таковой», в XIX веке. Они требуют почти того же переставления душевных рычагов, какое необходимо сделать, когда входишь в Шартрский собор или в Нотр Дам[6]. Вносить под священные своды этих храмов дух суеты, дух критико-эстетической оценки не только грех, но нечто худшее: род «безвкусия», за которое тут же несешь наказание, – ибо для людей, не умеющих духовно сосредоточиться, главное в красоте этих каменных чудес пропадает. И точно так же те, кто подходит к Шнорру, Фейту, Швинду и Рихтеру, не умея отложить помыслы суеты, не умея совершить тот душевный rétablissement[7], для которого требуется известная тренировка, – те ничего не поймут в их произведениях и, во всяком случае, не получат от них того, в чем кроется самая их главная сила, я бы сказал, религиозная магическая сила.

И вот именно поэтому весть о гибели нескольких произведений из этого художественного цикла должна быть принята как общечеловеческое горе, а, если хотите, то и как очень подлая проделка тех темных сил, которые все время норовят вытравить из современного механизирующегося обихода все, что в нём еще говорит о временах, когда люди верили в душу, в сердце, иначе говоря – в Бога.

Для типичного «латинянина» всякие такие рассуждения, пожалуй, – сумасбродная, устарелая риторика, а погибшие картины просто «провинциальный вздор» – bon pour les boches[8]. Еще кое-как может латинянину импонировать мощный реализм Рунге (как раз среди четырех сгоревших картин этого в самом начале своей деятельности умершего художника имеется и несравненный его групповой портрет «Wir drei»[9], изображающий самого Рунге, его жену и брата), еще кое-что он нашел бы во внимательных, честно реалистических пейзажах Каспара Фридриха, особенно в тех, где мастер с большой точностью передает разные атмосферические и световые эффекты. Но что все же останется сказать французу или итальянцу при виде «смешных» пейзажей Фора, аккуратненькой выписанности Рихтера или простодушного «рафаэлизма» Шнорра и Швинда? Но англичане и русские, пожалуй, могут отнестись к этим художественным явлениям совершенно иначе. Особенно мы – «восточные европейцы», те из нас, кто, помня заветы величайших наших поэтов, помня то,

о чем учил (молча учил, учил своей подвижнической жизнью) «наш назареец» Александр Иванов, готовы сопротивляться как идущей из-за океана машинности, так и провозглашаемому на нашей родине «безбожию»...

Хорошая мудрость требует находить утешение во всяком горе. A quelque chose malheur est bon[10]. Так и в данном случае можно утешиться тем, что мюнхенский пожар освежил наше отношение к «Тихому Саду» немецких Gemütmäler[11]. Человек так создан, что то, «что имеем, не храним (или храним плохо), потерявши, плачем». А поплакать – значит особенно остро ощутить свою любовь, свою нежность к потерянному. Дай Бог, чтобы это освеженное плачем чувство пошло впрок нашему отношению к целой большой, едва ли не самой главной области в искусстве. Осталось все же в музеях, в частных собраниях гораздо больше, чем погибло в Гласпаласте. И вот в оставшемся надо постараться найти утешение. Для этого нужно хоть несколько освободиться от рабства современной сутолоки, нужно сосредоточиться, нужно кое-что *вспомнить*. Нужно раскопать в себе те моральные императивы, которые, в сущности, только и дают «вкус к жизни», без которых жизнь есть глупый базар, где все бестолково торгуют чем попало. Милые немецкие романтики *умели не торговать*, и именно благодаря этой их «бесталанности» они нам должны быть особенно милы. Милы и все их последователи, милы все настоящие подвижники и все «блаженные» в искусстве.

1931, 21 июня

[1] Хрустальный дворец (от нем. *Glaspalast*)
[2] немецкий народ (нем.)
[3] настоящий бог Тор (нем.)
[4] уюту (нем.)
[5] добродушию (нем.)
[6] Собор Парижской богоматери (от *Notre Dame*).
[7] *зд.* выздоровление, возрождение
[8] они хороши только для бошей
[9] «Втроем» (нем.)
[10] «Не было бы счастья, да несчастье помогло»
[11] художников-жанристов (нем.)

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ В «ОРАНЖЕРЕЕ»

Закончившийся на Дега минувший сезон ретроспективных выставок открылся снова: три памятных выставки, посвященные Будену, Анри Монье и Альфреду Лепети, устроены при Осеннем салоне, а четвертая в «Оранжерее» Тюильрийского сада. Из них последняя наиболее значительная, и на нее я особенно советую пожертвовать хотя бы два часа времени и обычные пять франков. Тема покажется многим, пожалуй, несколько специальной: «итальянские рисунки от XIV до XVI века», но это не должно отпугивать. На самом деле, при маленьком усилии внимания всякий, и даже человек далекий от истории искусства, найдет здесь много перворазрядного наслаждения. А люди «мало-мальски знакомые» с историей искусства – тем паче.

Но, разумеется, любование рисунками требует вообще известного (сторицей вознаграждаемого) усилия, а также некоторой «замедленности темпа». Рисунок вещь маленькая. Он требует близкого подхода, он не допускает того скользящего лицезрения, которым приятно удовлетворяться в галереях. «Я был сегодня в Лувре. Какой восторг!» – «Что видели?» – «Очень много, всю Большую галерею, побывал у голландцев и фламандцев, а окончил залом с Делакруа». Такого турдефорса[1] (вовсе не похвального) с рисунками не проделаешь.

Если от гонки через картинные залы все же что-нибудь да остается – ну, хотя бы в виде какого-то винегрета красок, в котором мерещатся кое-какие формы, то от скользящего обозрения рисунков не остается ничего. В каждый рисунок необходимо вглядеться, необходимо в нем разобраться. Но именно это вглядывание, этот разбор и доставляет особые и глубокие радости...

Совершенно верно, что рисунок вводит нас в самый «интим» творчества художника. Точно проникаешь к нему в мастерскую и присутствуешь при его поисках, выявлениях возникшей в нем мысли. Это что касается композиционных рисунков. В других же случаях, когда видишь рисунок, сделанный с натуры, то опять-таки особенную радость доставляет то, в чем представляется возможность проследить, как темперамент художника реагировал на впечатление действительности. Различные темпераменты и различные культуры художников раскрываются перед нами, точно мы читаем их дневниковые записи. Благодаря этому лучше можно усвоить, что было в их работе счастливой «находкой», где они острее подметили то, что их поразило или заинтересовало, а где они и спасовали. Иной тщательно вырисованный рисунок окажется неудачным, а иной едва намеченный набросок – блестящей и удивительной удачей. Есть художники (Пизанелло, Дюрер, Гольбейн), которые именно лучше всего и окончательнее всего выявляют себя в тончайшей зарисовке всех тех подробностей, из которых складывается для них радость видимости. Другие художники ярче всего выражают свои искания в обобщениях и синтезах. И одни стоят других. Но вовсе не стоят ни тех, ни других художники, хотя бы и очень аккуратные или хотя бы очень небрежные, но лишенные дара подмечать и передавать *существенное*.

Изучение рисунков – лучшая школа распознавания *талантливости* всевозможных ступеней. В картине можно и «надуть».

Целые академии с маститыми профессорами, с ареопагами судей и актовыми торжествами веками в сущности служили такому надувательству. В этих школах учили, как сделать картину вполне приличной и даже приятной, хотя бы у творца ее не было искры настоящего призвания. Учили «правильно» рисовать и учили затем складно, умело, подчас даже не без подобия ловкости и изящества работать красками. Но результаты если удовлетворяли известные потребности общества (в особенности потребности официального порядка), то в настоящем художественном смысле они оставались плачевными... И как раз рисунки академических художников плачевны. Они выдают с полной очевидностью «самозванство» их авторов. Какой абсурд – людей учили *сочинять!* В прикладных художествах такая наука, пожалуй, еще полезна, ибо там не требуется непременно художественного пламенения и настоящего творчества. Там действительно *могут* направлять мысль правила и рецепты. Но какие же правила и рецепты могут царить там, где все сводится к какому-то «душеизлиянию»? Как научить человека вызвать к настоящей *жизни* отсутствующие в нем образы и установить эти искусственно вызванные образы в подобающем порядке? Сколько жертв академической дисциплины можно насчитать за все те века, пока существовали эти оторванные от жизни художественные питомники, основанные на вере в существование абсолюта красоты и вполне целесообразных правил, посредством которых можно этот абсолют достичь!..

Впрочем, в наше время дело обстоит, пожалуй, еще хуже. Академии старого порядка как-никак не помешали расцвесть многим первоклассным и весьма разнообразным талантам (вспомним, для примера, о Давиде, Энгре, Делакруа или о наших – Кипренском, Брюллове). Быть может, академическая дисциплина со всей ее суровостью способствовала даже если не выработке талан-

та, то, во всяком случае, ковке характера и приучала как-то к порядку и систематичности. Особо даровитые натуры, преодолевшие академическую ферулу, выходили из-под нее окрепшими, подготовленными, в смысле всего своего умственного и нервного аппарата, к жизненной борьбе. Но вот в наше время, считающее себя «совершенно свободным от академического рабства», получилась новая академичность – академичность «художественного ажиотажа» и снобизма, и это рабство бесконечно более вредно и убийственно, нежели прежнее.

Что говорить, не хороша школьная замученность, обездушенность, но еще хуже необузданность и метание, превращающееся в профессиональный трюк, – и это тем более, когда «свобода» эта еще непрестанно форсируется во имя прикрывающих всякие дилетантские бредни доктрин. Дерзания нет там, где оно делается обязательным и где вырабатываются для него специальные правила; необузданность теряет всю свою прелесть там, где подобный «оргиазм» культивируется при помощи биржевых сделок. Метание и само по себе есть нечто скверное, но когда оно входит в систему, поощряемую жеманством, то оно становится невыносимым, и, мало того, дискредитирует не только те явления искусства, в которых это метание сказывается, но и расшатывает все доверие к искусству.

Это доверие может быть возвращено и укреплено посредством именно более внимательного изучения рисунка. Нужно будет при этом забыть «внушения» лавочников и шарлатанов и *самому* попробовать разобраться, Это не всегда легко при существующей общей запутанности художественных мерил и понятий. Но, во всяком случае, людям, которые интересуются вопросом, можно вполне рекомендовать поупражнять свой критерий на рисунках старых мастеров. Одно только требуется еще – нельзя обойтись без известного энтузиазма. Кому вообще не дано наслаждения от *линий*, от *форм*; кому не дана радость при виде меткого отображения действительности или убедительной передачи образов, вызванных воображением, – тем лучше не терять времени на то, что им все равно не дано. С другой стороны, чтобы распознать в себе наличие (или отсутствие) этого дара – «можно рекомендовать рисунки старых мастеров». Если тот или иной рисунок Пизанелло или Рафаэля останется (для производящего над собою проверку) *нем*, то значит дело обстоит безнадежно, и таким людям вообще не следует заниматься искусством, хотя бы их тянуло к нему приобщиться. Для тех сама суть искусства не существует, как мир образов не существует для слепых и мир звуков для глухих.

По плану нынешняя выставка рисунков обнимает длинный период в три века. Но на самом деле XIV век представлен всего только одним без того достаточно известным рисунком Таддео Гадди к его фреске «Введение во храм» (композиция, которая затем была использована и другими художниками), и далеко не все великие живописцы XV века представлены в луврских собраниях, из которых только и черпались выставленные вещи. Наибольшей полнотой отличается чинквеченто, однако дальше половины его выставка не переваливает, и исключительной оказалась вся академия Карраччи, которая, начав свою деятельность в XVI веке, оказала особенное влияние на художников, характерных для XVII века. Отсутствуют также Тинторетто и Караваджо.

Эти пробелы и эта непропорциональность лишают выставку значения известного «пособия к истории искусства». И они же принуждают рассматривать

выставленное не в качестве звеньев известной цепи, а в качестве *отдельных* драгоценностей. Но «психологические» приметы в художниках, принадлежащих к разным эпохам, настолько очевидны, что и без всяких комментариев можно угадать принадлежность их к различным миросозерцаниям. По своему вероисповеданию все это христиане и верные сыны католической церкви, однако, несомненно, Корреджо служил совершенно иному началу, нежели Гадди или Беато Анджелико. Разница даже так велика, что, если бы произведение Корреджо чудом появилось в дни Гадди, то, нужно думать, автор был бы уличен в чудовищной ереси и, вероятно, сожжен по приговору благочестивых людей. И, напротив, в свое время, два столетия после Гадди, полные соблазна образы «доброго сына церкви» Корреджо показались вполне ортодоксальными, что показывает, до какой степени, несмотря на решимость оставаться блюстительницею *вечных* основ, западная церковь менялась если не в догматах, то в своих «чаяниях», во всей «визионерской» стороне своей жизни.

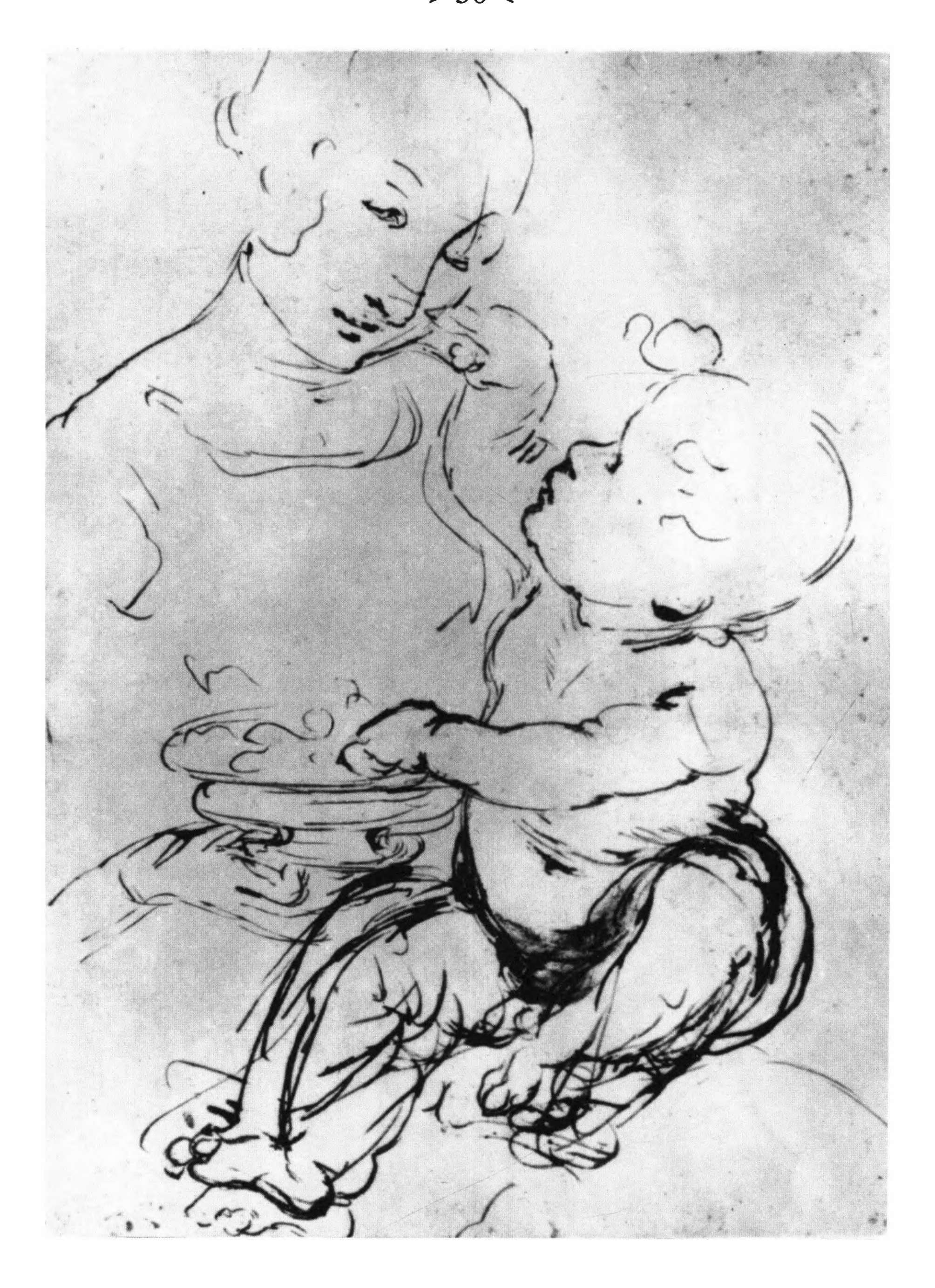
В смысле запечатления образов действительности поражают на выставке своей совершенной простотой и искренностью два художника, разделенные опять-таки целым столетием. То веронец Пизанелло в XV в. и «римлянин» Федерико Цуккаро в середине XVI в. При этом как тот, так и другой являются точно отражением на итальянской почве северных исканий. Тот и другой, среди творчества чисто латинского духа, отданного поискам формальной красоты – робким и не всегда «уклюжим» в середине XV и бравурным и виртуозным в середине XVI, пытались быть точно правдивыми на «немецкий» лад, находя огромную радость и удовлетворяя свое чувство красоты в простой передаче видимости. Но если Пизанелло в своих монументальных фресках умел все же сочетать эпическое величие и благородную религиозность со своим «реализмом» (как раз этот реализм сообщает его стенописи оттенок чего-то жутко убедительного), то Цуккаро в своих монументальных работах отдавался всецело требованиям красивой налаженности, округленной ритмичности, и это часто убивает в его творчестве живую искру, оправдывая даже то по существу несправедливое отношение, которое утвердилось к его творению. Эти простые зарисовки Цуккаро на выставке возбуждают особую досаду на его «красивость». Что бы *мог* сделать художник, обладавший таким глазом, такой сноровкой, таким мастерством! На самом же деле им покрыты большие площади слишком «официальных» (иногда очень декоративных и по-своему красивых) композиций, и почти не верится, что тот же мастер мог быть у себя дома, в интимной обстановке, столь наблюдательным и простым.

Как-то странно упоминать о Микеланджело рядом с Цуккаро (хотя последний и был «отравлен», как и все его современники, грандиозным стилем Буонарроти) и рядом с Пизанелло, в дни которого едва ли кто-либо мог предугадать, что в стране Св.Франциска и Беато Анджелико родится титан подобной «ужасающей» мощи. Однако не произвела разве та же «нежная и мечтательная» Италия грозные раскаты дантевской поэмы, и нельзя ли видеть первые проблески того же титанизма в фресках Джотто, а на «полпути» от Джотто к Микеланджело – в творениях Кастаньо и Мантеньи?

Как бы то ни было, Микеланджело является одним из самых странных *чудес* истории человеческой мысли, вылившейся в образах, и он продолжает стоять в своем одиночестве – на недосягаемой вершине. И захватывает дух не только тогда, когда глядишь на плафон Сикстинской, а перед глазами развертывается видение «Страшного суда», но всякий листок, покрытый линиями угрюмого ясновидца, наполняет нас трепетом. На выставке пять вполне достоверных рисунков, и каждая из этих сохранившихся случайно «бумажек» но-

Микеланджело. Набросок фигуры распятого Амана
для фресок потолка Сикстинской капеллы

Микеланджело. Этюды с натуры



Леонардо да Винчи. Эскиз «Мадонна с вазой для фруктов»

сит на себе тот же отпечаток *абсолютной гениальности*. Вот где *рисунок* говорит *сам за себя*. Дело не в том, что он изображает. Подчас это шалости пера, это гриффонажи[2], это, вероятно, сплошная импровизация, в которой не участвовала сознательная воля. И тем более они удивительны. Удивительнее всего *магия* (другого слова не подыщешь) этих линейных плетений, этих громоздящихся и выпукляющихся форм. Эти рисунки *живут*, живут своей жизнью. В чем в сущности прельщение ужаса? И, в частности, той terribilità[3] Буонарроти, которую пытался усвоить и другой гений – венецианец Тинторетто. Несомненно одно – «прельщение ужаса» вполне реально существует, оно здесь перед нами. Черты terribilità свойственны даже таким «блуждающим поискам», как те наброски, что сохранились на оборотной стороне какого-то счета и которые два раза в двух противоположных направлениях представляют Богородицу с Младенцем – не ту смиренную, юную, «печально» ласковую Деву Марию, которая являлась Боттичелли и Филиппино, не ту милостивую, доступную царицу, какую изображали Беллини и даже суровый Мантенья, а ту же грандиозную «сестру гигантов», которая в фреске Сикстинской капеллы восседает на небесах рядом с Громовержцем-Христом и безучастно глядит вниз на летящих в бездну обреченных...

Как и когда такой рисунок мог возникнуть? При каких обстоятельствах такое «рисование» могло получиться? Что толкнуло, что понудило художника взять перо и начать строить эти группы на первопопавшемся лоскутке? И то, что он тут же дважды совершенно переиначивает свою композицию, наполняет нас смущением. Точно он предавался какой-то «игре» случайных сплетений, как иной суетный человек ищет разгадку крестословицы или ребуса. Но думается, перед нами явление другого порядка. Понудил его не известный всякому художнику «зуд пачкать бумагу», а в избранный момент (видно, рисунки эти сделаны сразу и очень быстро) на Микеланджело *накатило* какое-то веление возникшего в душе образа, и он зарисовал с потрясающей, повторяю, *магической* уверенностью нечто вполне зрелое и обладающее такой цепкой и уравновешенной архитектоникой форм, что *не может* быть подвергнута сомнению *категоричность* его вдохновения. И сколько соблазна в таком титаническом рисовании! Сколько малых сих были увлечены подобной «манерой», подобным приемом, т.е. тем, что им *казалось* манерой и приемом. Тысячи композиций и вся академическая композиционная система покоились на недоразумении, будто тут – случайные удачи поисков, какая-то «награда за игру», что-то вроде спорта, тогда как это явление, несомненно, мистического порядка, какая-то «беседа с Богом». И не потому ли рисунки Микеланджело (каждый штрих которого ценился еще при жизни его) так редки? Не затерялись они на протяжении веков, а сам художник лишь иногда, очень редко и всегда внезапно предавался этому виду творчества, меньше всего думая при этом о каком-либо прямом использовании своих «находок». Может быть, это и чисто *формальные*. решения задач, это *игра* формами, но игра, производимая такими формами, из которых каждая – значительна, что-то *значит* не в инертности своего бытия, а в магической скованности своего борения.

И какая разница между этой подлинной *божественностью* и не менее подлинной *божественностью* Рафаэля. Несмотря на то, что Рафаэля взял под свое покровительство «сам Пикассо», ему (как и Чайковскому от покровительства Стравинского) в наше время «не повезло». Рафаэль по-прежнему остается непонятным для среднего современного ценителя. Слишком все, что им создано, представляется давно знакомым, таким именно, «каким оно должно быть». В его искусстве не чувствуется никакого усилия, никакой борьбы. Вся-

кая форма становится туда, куда следует, а все в целом слагается в один нежно певучий и вовсе не грозный лад. По-прежнему приходится слышать удивленные вопросы: «Неужели вы любите Рафаэля?» По-прежнему, как во времена Репина, русские (да и не только русские) путешественники, возвращающиеся из Рима, констатируют, что Рафаэль никакого впечатления на них не произвел.

Может быть, окажется тщетным и мой совет всем «желающим» понять и не способным понять Рафаэля, обратиться к его рисункам, хотя бы к тем, что на выставке. Эти рисунки – тоже такие *легкие*, такие простые, естественные и почти *слишком* красивые.

Но если все же кто-нибудь в наше жаждущее крайних впечатлений время возьмет на себя труд внимательнее отнестись к моему совету, то я уверен, что именно перед этими рисунками его вдруг и осенит радостный восторг.

Что есть замысловатого и удивительного в этой группе стоящей с поднятыми руками, слишком для современного вкуса по-деревенски здоровой и даже коренастой женщины, у ног которой склонилась другая, протягивающая к ней небольшой сосуд? Или разве не совсем по «обыденному академическому» шаблону построена сцена, где полунагой Христос беседует с апостолами, впереди которых пал на колени Св.Петр. Всего только. Но вглядитесь, и, повторяю, постепенно начнет возникать *изумление*, а от изумления недалеко и до восторга, до того восторга, который в свое время, отличавшееся большей простотой и более здоровым распознаванием ценностей, стал до того всеобщим и глубоким, что даже этот восторг повредил всему ходу итальянского искусства и *искалечил* некоторых в высшей степени даровитых художников.

Особенно нового, такого, чего еще не находили предшественники Рафаэля – Винчи, Фра Бартоломмео, Микеланджело, – в его искусстве не найти. В Корреджо, в Тициане гораздо больше нового, своего, личного. Но все же одно в Рафаэле ему свойственно лично – это абсолютная и действительно *божественная* простота, естественная, точно без всякого труда дающаяся *ясность*. У других всегда чувствуется некоторое усилие, преодоление (и наше время, доходящее в своем поклонении несовершенности до брезгливости перед всякой удачей, возведшее в кумиры неудачников и калек, наше время ставит отсутствие видимого усилия в вину художнику) или же чувствуется (например, у Корреджо) надрыв в самой той легкости, с которой художник обращается с темами, требующими наибольшей строгости. Рафаэль же слагает свои картины – как Моцарт пишет свою музыку, как Пушкин сочиняет свои стихи. Это льется из источника, даже «становясь», это сохраняет прозрачность, струйчатую кристалличность живого ручья.

Истинного Рафаэля, пожалуй, более всего *заслоняют* его Мадонны. Они прелестны, но они до странности «не священны», и они мало отвечают нашему идеалу христианской благостыни. Они слишком нежны, почти приторны и, главное (кроме Сикстинской), *безличны*. Это все «одно лицо» и в то же время это *не* лицо, а канон, и в то же время это не такой канон, какой выработали века строгого аскетизма, а это нечто чересчур доступное.

Ce n'est que joli[4]. Но сила Рафаэля вовсе и *не* в этих картинах, имеющих лишь второстепенное значение в его творении. Его настоящая сила в больших эпических сценах, в знаменитых фресках, украшающих папские комнаты, в коврах, вытканных по его картонам, в «Библии» на плафонах Лоджий и в «Истории Психеи» в Фарнезине. Вот это вместе с дрезденской Мадонной уже не joli[5], не «мило», не только «прелестно». Правда, и в этих произведениях нет ничего грозного или страшного, они не изумляют явным дерзанием или бур-

Рафаэль. Эскиз с натурщицы для «Мадонны Альба»

Рафаэль. Эскиз «Прекрасной садовницы»

> 55 <

ной страстностью. Все это *выразительно* до предельной степени, и все это стройно, слажено. Все это полно такой жизни, «водворено» в такую уравновешенную цельность, сковано и отчеканено в такую гармонию, сладость некоторых измышлений Рафаэля до того пленительна, драматичность других так убедительна, что иначе, как *божественной*, нельзя назвать силу, руководившую созданием этих образов.

И на выставке как раз можно проникнуть в интимную сторону работы Рафаэля над главными среди этих его созданий. Помянутая группа из двух женщин является эскизом, установляющим все существенное в самой прекрасной из композиций «Фарнезины». Это Психея у ног Венеры. К одной из «Историй» тканых ковров, а именно к «Передаче ключей Св.Петру» относится фризообразная сцена Христа и апостолов. И, наконец, для одной из самых волнующих фресок «Станц» – для «Изгнания Гелиодора из храма» Рафаэль набросал (по памяти) поразивший его торжественный выход Папы на sedia gestatoria[6] и чудесную голову того посланца Божия, который в той же фреске на лету сечет кощунственного грабителя. Какой диапазон! От Афродиты до Христа, от «Портрета государя» до божественного видения. И какая во всем естественность. Глядя на рисунки, убеждаешься, что мастер «не затруднялся», что вдохновение в нем загоралось не отдельными вспышками, а пламенело ровным и поистине чудесным огнем. В озарении этого ровного белого сияния – все и становилось туда, куда следует, хочется сказать: *«куда испокон веков было предопределено встать»*. Нигде нет мучительных поисков, мятущейся тревоги (не то, что в вихре гениального наброска Тициана в «Ассунте» – тоже украшающем выставку). И все же ничто не выдает холодного расчета или легкомысленного щегольства. Все так, как нужно – и это благо...

На многие другие мысли (освежающие, уводящие от суеты текущего момента, на «нужные для души» мысли) наводят выставленные сокровища. Сколько, например, можно было бы сказать о родственном Рафаэлю, но более ласковом и женственном искусстве Андреа дель Сарто или Приматиччо, о «гениальном» маньеризме Пармиджанино, о напрасно отнимаемом теперь у Тициана «вдохновенном» пейзаже с «Похищением Европы» Тициана. Наконец, без конца можно разглядывать «сказки» Якопо Беллини... Однако место и самый характер газетной статьи не позволяют дальше распространяться, и хочется только кончить это письмо на повторении совета не пропустить эту выставку, способную доставить столько радости и которую не скоро забудешь. В виде же заключения к своему напутствию еще раз указываю на чудесные рисунки Пизанелло. Изумляет его женский портрет, но еще более изумительны его звери и птицы. Никто так не улавливал светящуюся в глазах душу животных, как этот странный «примитив», не уступающий по остроте восприятия любому японцу, а в силу какой-то своей чисто европейской интеллектуальности и превосходящий самых внимательных художников Дальнего Востока.

1931, 5 декабря

[1] фокуса, «ловкой штуки» (от *tour de force*)

[2] маранье (от *griffonage*)

[3] «ужасного» (ит.)

[4] Это красиво

[5] красиво

[6] кресле-носилках (лат.)

> 56 <

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Елка

Разрешите на сей раз, читатель, повторить вам свои впечатления о Рождестве, которые я когда-то, шестнадцать лет тому назад рассказывал в «Речи»... Уже и тогда было прескверное время – третий год войны и отвратительное ощущение надвигающейся катастрофы. И тогда уже с тоской оглядывались на более счастливые времена и ужасались тому, что их сменило. С тех же пор стало куда хуже. Мы лишились родины, лишились собственной «среды», живем на чужбине, и не предвидится конца-края тревогам, ощущению надвигающейся беды...

Тактично ли в такое время совершать путешествие в прошлое доброе старое время? Не лучше ли просто его забыть и поставить крест на нем? Вокруг нас всходит новое поколение, от нас произошедшее, и ему, пожалуй, вовсе уже нет дела до того, что творилось там, на покинутой родине и в такие времена, относительно оценки которых старшие никак не могут спеться. Для одних эти времена – благословенный рай, для других они продолжают казаться царством мракобесия и угнетения. Но я думаю, что все же кое-кому будет приятно проехаться со мною в Петербург 1870-х годов, побродить по его улицам, поглядеть, как в окнах горят елочки, а там проникнуть и внутрь, почувствовать запах затлевшей хвои и всяких гостинцев (как там совсем *по-особенному* пахли мандарины и краснощекие яблочки), услыхать веселье, крики и визги.

Допустим даже, что тогдашняя Россия была царством мракобесия и угнетения (пора бы пересмотреть эти глупейшие приговоры!), но уж, во всяком случае, детям это «царство» не мешало отдаваться всей душой и всем сердцем тому празднику, который из всех праздников был наиболее детским, не «искусственным детским», не дрянным подражанием под детей, вроде каких-то ненавистных детских шествий и гуляний, а таким праздником, в котором дети себя чувствовали истинными хозяевами, в котором все было по их вкусу.

Вот, что без дословного повторения я писал тогда шестнадцать лет тому назад, а на обороте моего фельетона Ремизов рассказывал про чудесного «елочного» человека, ныне уже покойного, здесь на чужбине скончавшегося Зиновия Исаевича Гржебина...

Каждый год с приближением праздника Рождества во мне просыпается целая область воспоминаний детства, и чем дальше я отхожу от того времени, тем оно мне представляется более милым и прекрасным. Иногда даже спрашиваешь себя, да было ли это все так, да уж не чудится ли это все мне теперь?

Мои воспоминания о елке восходят ко времени не столь уж отдаленному, ибо с четырехлетнего возраста я только себя и помню, а четыре года мне было в 1874 году. Но, с другой стороны, то, что я застал у нас в доме, было своего рода анахронизмом. Отцу моему было в 1874 году 61 год (ровно столько, сколько мне теперь), моей матери за сорок пять, и весь уклад жизни скорее принадлежал к середине XIX в. и даже к еще более патриархальным временам. Оттого мне иногда кажется, что я собственными глазами видел дам с

manches à gigot[1], как на литографиях Гаварни, а кавалеров в высочайших воротничках – настолько все это было у нас «вчерашним» днем, так добродушно и ласково, совсем по-живому улыбались со стен портреты, такой обыкновенной казалась мне наша старинная мебель, такие были у меня старые, старые тетушки и дядюшки...

Разных елок в нашей семье и в обширном кругу наших знакомых было очень много, но настоящей я считал лишь одну нашу, в нашей родительской квартире и непременно в зале, и непременно с восковыми свечами (а не парафиновыми), и непременно со столом для подарков, накрытым белоснежной скатертью. Относительно же часа *мои* симпатии колебались между вечером и утром. По странной особенности нашего дома у нас елка устраивалась иногда и ранним утром, чаще же, как в других домах, вечером. Утренняя елка являлась, пожалуй, традицией, занесенной моими прародителями из Франции. Когда-то прадедушки и прабабушки наши, вернувшись домой с Messe de Minuit[2], в темноте поднимали из кроваток моих будущих дедушек и бабушек, а те слипшимися от сна и моргающими глазками дивились при свете скудных свечей и пылающего камина на незатейливые подарки, «вложенные Христом» в выставленные перед очагом сабо. На полунощную мессу наша семья не ходила, просто потому, что таковой в католических церквах Петербурга не служили; башмаков мы не выставляли, заменив этот обычай более сказочным – елкой, но вот то, что праздник начинался с «рассвета» (в декабре достаточно позднего), это осталось, и маленькие Бенуа с Никольской принимали это как должное – вероятно, в силу каких-то «атавистических» навыков.

К тому же в утренней елке была и своеобразная прелесть. В детстве я вообще любил, когда день начинался со свечами, а в том, что в такие дни все шло как-то кувырком, я находил какое-то сходство со снами.

У дня оказывалось два вечера – но только первый, переходивший в день, начинался с кофия, тогда как непременным атрибутом настоящего вечера был чай. И ранняя елка обладала всей прелестью такого шиворота-навыворот, а отсюда и оттенком чего-то «смешного», странного и колдовского. Даже то, что такая елка обходилась *без гостей*, придавало особое очарование празднику, происходившему в строгой семейной интимности.

Но все же утренняя елка у нас была исключением, а правилом была вечерняя, зажигавшаяся ровно в 8 часов 24 декабря. Вечерняя елка была à grand spectacle[3]. Все в ней было торжественным, вплоть до чада и духоты, до сбора многочисленных гостей и до... поташнивания как последствия слишком невоздержанного поедания сладостей.

Да и подарки – эта главная приманка елки, – казавшиеся утром какими-то неурочными, обладали вечером особенной парадностью. Они сами точно млели от счастья, сдвинувшись в кучу у ног сияющего дерева. Они точно улыбались в ответ на разинутые рты и на вытаращенные глаза их будущих, подчас очень жестоких хозяев. А затем, сколько прелести было в том, что игрушка, обрадовавшая вечером, могла показаться «точно новой» и после долгой ночи, тогда как утренние подарки, прослужив целый день, являли уже к первому вечеру потрепанный вид, если не приходили в полную негодность.

Елочное специальное настроение начиналось задолго до момента раздачи этих даров. С самого утра запирались все двери, ведшие в зал, и день 24 декабря проходил в томлении ожидания того момента, когда эти двери снова откроются. Самый же ритуал семейного торжества начинался с большого обеда, на котором в качестве piéce de résistance[4] непременно появлялась (только в этот день) курьезнейшая запеканка, рецепт которой был завещан дедами

моей матери – венецианцами. Как бы я теперь поел этой сладковатой лапши, уснащенной кедровыми орешками, изюмом и поджаренной (в виду поста, длившегося до «первой звезды») на прованском масле. Как бы помог своеобразный вкус этой несомненно древнейшей стряпни снова пережить елочное настроение. Но тогда я ел традиционное кушание без всякого удовольствия, да и не ел, а только расковыривал для проформы на тарелке.

Вообще же мог ли быть у меня аппетит в день, когда все внутри дрожало и замирало от близости счастья. С середины обеда я просто не выдерживал и просил, чтобы мне позволили встать. Встав же, уходил в соседний с залом папин кабинет или слонялся по коридору, тоже ведшему к тому же запретному залу. Это слоняние помогало переносить истому. Моментами я позволял себе заглядывать в замочную скважину, но в зале стоял полумрак, и лишь слабым силуэтом мерещился на фоне окон тонкий узор елки.

О, эти двери кабинета! Высокие, крашенные под желтоватый дуб, в такой же очень глубокой «коробке». Существами высшего порядка представлялись мне в этот день ожидания «большие», имевшие вход через них *туда – в недоступное* и проносившиеся «под елку» бесчисленные, завернутые в разноцветные бумаги пакеты, из которых иногда торчала дуга лошадки или звенели бубенцы паяца. Еще и еще папа, мама, старшие сестры, крестная проносят эти пакеты. А что-то из них для меня? И сколько из всего этого для меня? Исполнены ли мои пожелания? Прочие дяди и тети продолжают прохлаждаться в столовой, доедают десерт, но мне не до него, и до боли хочется передвинуть момент, когда распахнутся ворота Эдема и можно будет вступить в лучезарное Царство Небесное.

Мне помнится, однако, что самый момент «апофеоза» сопровождался чем-то вроде огорчения. Не то, чтобы я не видел ожидаемых подарков, нет, я сразу удостоверялся, что все мои Wunsch'ы[5] исполнены, что *все* налицо, но уж так создан человек. Момент реализации, обладания есть момент известного разочарования. Хоть гремел рояль и чеканились радостно-важные звуки «Гросфатера», хоть взор и был ослеплен свечами, хоть все вокруг расплывалось в улыбку, мне вдруг почему-то хотелось плакать. Вот уж счастье и наступило, цель достигнута, некуда дальше идти... К этому присоединялся противный конфуз. Слишком откровенно выраженная радость на лицах окружающих детей, слишком участливое отношение «больших», все это заставляло делать усилия, чтобы скрыть свои собственные чувства. Пожалуй, высшему моменту этой домашней литургии не хватало молитвы, песнопения... Но, разумеется, если бы нас заставили в эту минуту петь и «разыгрывать мальчиков», то получилась бы невыносимая фальшь...

Момент странного огорчения длился, впрочем, недолго, а раздача подарков снова возвращала абсолют счастья. Однако, забрав свои сокровища, я спешил отойти в сторонку, где в одиночестве и производил первое знакомство с ними. Благоговейное молчание вокруг постепенно переходило в хаос всевозможных шумов; уже трещали хлопушки, пищали свистульки, переливались все одновременно заведенные шарманки, уже кое-кто из самых малых заливался плачем, а дети побольше, надев картонные доспехи и каски, носились как угорелые по всей квартире, я же все еще не мог оторваться от своей добычи и все еще не подпускал к себе даже самых близких – так дороги и священны были эти первые мгновения обладания...

Вслед затем все переходило в *обыкновенный* праздник. Елка после двух-трех попыток загореться, тухла, пространство вокруг нее меркло, но на смену ей зажигались свечи в люстре, в канделябрах и вносились лампы под матовы-

ми шарами. «Большие», получившие неинтересные подарки: какие-то духи, почтовую бумагу, галстуки, перчатки, овладевают положением, рассаживаются по диванам и креслам и принимаются за свои всегдашние разговоры. Да и дети чувствуют потребность обмениваться впечатлениями, похвастать друг перед другом, втянуть товарища в новую игру, и даже у меня не хватает выдержки, чтобы оставаться дольше в том священном уединении, куда меня увела фея елки... Начинаются игры, а там и ссоры, а там и быстро пресекаемые полицией больших драки. Многие напялили бумажные уборы, вытащенные из хлопушек (Knallbonbons[6] называли их тогда в Петербурге); идет несмолкаемое щелкание орехов, организуются petits jeux[7] с забавными фантами. Мать с тревогой на лице следит, чтобы дети не подожгли себе бумажные наряды о догорающие огарки и о домашние фейерверки, а две наши почтенные горничные в парадных передниках с фалдами разносят на подносах чай, оранжад и оршад, обогащенные всякими мармеладами, пастилой и марципаном.

И оглянуться не успеешь, как уже наступает финал. Помните, как это чудесно выражено у Чайковского в «Щелкунчике». Видно, и он в детстве проходил через все помянутые моменты. По всем углам шуршит завертывание подарков и идет работа укутывания ребятишек. В передней не протолкаться от набившихся туда шуб, шинелей и ротонд. То и дело хлопает входная дверь, и постепенно толпа разрежается. Моя бонна с неизменно кислым видом без должного респекта забирает подарки и убеждает меня, что пора ins Bett[8] – праздник прошел, точно протекла целая жизнь. Но и лежа в кровати, закрыв глаза, в полузабытьи мерещатся огни елки, и так вдруг займет дух от радости, как вспомнишь, что вот тут рядом, только руку протянуть – и большая коробка с оловянными солдатиками («толстыми», выпуклыми, со снимающимися с лошадок всадниками), и заграничная книжка в «золотом» переплете, полная цветных картинок. То-то будет наслаждение все это расставлять, разглядывать. Но и вообще, пока еще стоит елка в зале, праздник продолжается, и только после того, как папа под самый Новый год распилит ее на куски (эту работу он неизменно производил сам) и кусок за куском, потрескивая, вспыхнет в камине кабинета, только тогда «елка кончится» – с тем, чтобы возродиться через год. За такой долгий год все игрушки успеют разломаться и исчезнуть, книжки будут растрепаны и изучены до пресыщения. Но явятся новые игрушки и новые книжки.

Нужно еще рассказать про другие елки – не наши, не «настоящие». Иначе трудно было бы понять, почему наша была «настоящая» – разумеется, для меня.

Как я презирал эти «не настоящие» елки у родных и знакомых. Соблазн получить еще новые подарки был настолько велик, что я без особенных капризов ехал с родителями туда, куда мы были приглашены. Но ничего истинно радостного для меня эти поездки не представляли. Впрочем, спешу выделить три елки, которые все же были милы моему сердцу, хоть они и устраивались в других домах.

Очаровательна была у моей старшей сестры, которая была замужем за англичанином, свято хранившим традиции своей родины, восхитительно свя-

зывавшиеся у него с приобретенными питерскими навыками. Эти «английские» Merry Christmas'ы[9] происходили в их уютном загородном доме на Охте, стоявшем среди занесенного снегом парка. Ехать туда в ландо или, если погода благоприятствовала, в открытых санях надо было целый час, и доезжал я в полузамерзшем состоянии, так что даже приходилось оттирать мне ноги одеколоном. Елка делалась у сестры большая (ее в парке рубили); подарки были простодушнейшие, но занятнейшие; среди же лакомств непременно выделялся огромный plum pudding[10].

Вторая часть вечера непременно ознаменовывалась тем, что мой шурин, огромный, рыжий добродушнейший Матвей Яковлевич танцевал один среди залы свою родную джигу и производил он это performance[11] с удивительной для его роста грацией и легкостью.

Мила была также елка у моего щедрого и чутко понимавшего детскую душу брата Альберта, жившего неподалеку от нас. Наконец, добрые воспоминания оставила во мне скромная, уютная елка у моих закадычных друзей Вали и Левы и особенно тот момент, когда их отец садился за рояль и для наших «краснокожих» (мы все трое до одури увлекались Купером) принимался играть единственный номер своего репертуара.

Зато не без некоторого ужаса (ныне подернутого сладостно меланхолическим налетом) я относился к двум другим «обязательным елкам», хоть одна из них устраивалась в роскошном доме моего очень уважаемого дяди, а другая в еще более роскошном доме той девочки, в которую я был слегка влюблен.

Елка у дяди была «великолепного» стиля. У нас в доме дерево всегда было настолько маленьким, что его для большего вида приходилось ставить на табурет, но и тогда от звезды на макушке до потолка оставалось добрых полтора аршина. Зато это небольшое и довольно реденькое деревцо было все залито и пронизано светом. Напротив, у дяди елка была от пола во всю высоту комнаты, и густую тьму ее хвои не удавалось преодолеть рассыпанным по ветвям свечкам. Затем елка у дяди устраивалась не в зале, где круглый год так чудно пахло цветами, а в глубине довольно-таки мрачного кабинета, в близком соседстве от большущего узорчатого шкапа с резными черными фигурами. Но хуже всего в елке милого, несомненно сердечного, но все же не очень внимательного к детской душе дяди были подарки. Да простит мне его тень, но я до сих пор не могу без оттенка досады вспомнить про те коробки с «полезными занятиями», которыми он считал долгом одаривать своих собранных с четырех углов Петербурга племянников...

В то время как раз была мода на Фребеля. Фребелианством козыряли тогда так же, как позже козыряли монтессоризмом и далькрозизмом. Ребенок рассматривался как будущий гражданин и член общества. Вздорные игрушки, глупые игры, «ложь» сказок – все это было подвергнуто строжайшей критике и прямо-таки предлагалось к изъятию из обращения. Напротив, настойчиво рекомендовались игры *полезные*, *серьезные*, приучающие к труду, развивающие и обучающие. Я всего этого успел отведать в том фребелианском Kindergarten[12], в который меня определили, когда мне минуло семь лет. Но особенно досадно было встретить отголоски того же «киндергартена» на семейном празднике. Возможно, что современные дети отнеслись бы к вопросу иначе, да и в те времена таких «малолетних приверженцев традиций», каким был я, не так уж было много. Большинетво моих сверстников покорно поддавались воздействию старших, которые собирались из них сделать вполне современных людей. Но я и мои ближайшие друзья были иных вкусов и в сущности таких,

какие мы и сохранили в течение всего дальнейшего жизненного пути. Быть может, создание как «Мира искусства» и Русских балетов, так и многого другого было бы немыслимым, если бы эту способность «играть», эту любовь к игре и игрушке мы, несмотря на рационалистический дилетантизм наших воспитателей, не сберегли на всю жизнь.

В те давнишние времена существовал в Петербурге, на углу Троицкой и Графского специальный магазин именно таких «учебных пособий и игр», который и наделял людей передовых взглядов всякими «полезными» подарками фребелевского привкуса. Часть их заключалась в каких-то плетушках, в каких-то складушках и комбинациях из палочек, горошинок и т.п. Другие имели целью под видом лото и игры в гусек вдалбливать познания по географии и истории; наконец, для взрослых мальчиков и девочек существовали такие замысловатые пособия и игры, что в них не разобраться было и взрослым. Тут были и домашние телеграфы, и «орудия всевозможных производств», и даже целые машины... И все это было такое сухое, непривлекательное, жесткое, все это нисколько не будоражило фантазии, все это совсем не говорило сердцу. И какие скучные книги, нудные, разумеется, чуждые всякой поэзии, входили в ту же категорию подарков...

И вот именно коробки с такими «полезными» играми и пособиями и составляли значительную часть той груды подарков, которые лежали под тяжелым темном деревом у дяди в кабинете. Стоило мне в ряду других детей войти в эту длинную, уставленную зеленой мебелью и увешанную темными картинами комнату, как мне уже издали бросались в глаза ненавистные коробки «с Троицкой».

Тут же для совсем маленьких были заготовлены Петрушки и лошадки, и конюшни, и кубики, но на все это я поглядывал с завистью и горем, ибо заранее знал, что не они мне достанутся, а что получу я какое-нибудь географическое лото или, не дай Бог, плетение из соломы.

А в доме у хорошенькой Алечки была другая беда. Там елка была чересчур монденная[13] и блестящая. Подарки там были роскошные, стоившие десятки рублей. Иной малыш получал вещь, стоившую больше, чем все мои домашние подарки вместе взятые. Но, увы, и эти подарки были чужды детской душе. От них разило фанаберией, и при этом большинство из них бывало просто бессмысленными. Впрочем, как раз там я получил однажды совсем прелестную вещь – маленький театр, только что выписанный из Парижа, с очень эффектными декорациями и с одетыми по-оперному фигурками. Но я должен признаться, что мне эта игрушка досталась не даром. В сущности, она предназначалась маленькому Мике Ж., тогда как я должен был опять получить не то домашний телеграф, не то электрическую машину. Однако припадок рева, от которого я не был в состоянии удержаться, отвоевал мне то, к чему я возгорелся с того самого момента, как только хоровод детей вступил (под звуки целого оркестра) в большую квадратную залу, где высилась до самого потолка елка, окруженная низкими столами. В другие же разы я получал у Алечки то мраморное пресс-папье, то фарфоровую лошадку, то какой-либо article de Paris[14], носящий отпечаток нарядной пошлости и безнадежной глупости.

Но мало того, в доме у Алечки детей не предоставляли себе. Будь то фокусник или волшебный фонарь, или Петрушка, я бы с удовольствием поглядел на представление. Это было бы и весело, и занимательно. Но нет, какие-то «друзья детей» из тех, кто охотно хвастаются, что «их все дети любят», непременно налаживали общие игры и танцы. Кошмаром, злым кошмаром остались у меня эти елки, которые больше считали нужным утилизировать, чтобы

из детей готовить воспитанных людей с хорошими манерами. И как я ненавидел некоторых из этих напомаженных правоведиков и пажиков, которые в компании с завитыми, как пудели, девочками отшаркивали кадрили или разыгрывали глупейшие французские проверби[15]. Может быть, эти ребята так же страдали, как и я, но уже, наверное, при всем своем богатстве они не были такими балованными, каким был я, и они уже умели лгать и прикидываться не хуже своих papas[16] и mamans[17]. Я же, отменно балованный маменькин сынок, с трудом выносил подобную пытку, и мои елочные выезды к прелестной, благоволившей ко мне подруге кончались слезами, которые продолжали литься еще в карете, увозившей меня с Гагаринской набережной через весь город к нам на Никольскую. Зато у меня, балованного, *есть* чем вспомнить милые, сладкие детские годы, когда я еще обладал полной мерой своего таланта «жить в сказке», а вот у них, у тогдашних десятилетних hommes et femmes du monde[18], пожалуй, в памяти остались одни лишь помады, гребенки, гувернеры, «почтительные визиты», «салонные успехи»...

На этом кончались мои воспоминания о елке, написанные в 1915 году. Но тогда еще были пажики и правоведики, почтительные визиты и всякая монденная[19] чепуха. Тогда еще *стоял* весь уклад петербургской жизни, в которой и пажики, и правоведики играли свою не последнюю и даже весьма декоративную роль. А теперь... Куда это все провалилось? Кому из тогдашних детей пригодились все эти воспитательные пытки? Где весь питерский «свет»? Где вся питерская «буржуазия»? Где весь наш быт? Однако и сейчас, здесь, на чужбине, несмотря на ощущение все более и более углубляющейся катастрофы, я не могу вспомнить без умиления о собственном детстве, но только теперь я гораздо лучше ощущаю всю зависимость тогдашней нашей жизни от всей русской жизни в целом. Я лучше понимаю, что все *тогдашнее* было тесно переплетено между собою, что исключительная прелесть *нашего* домашнего очага была потому столь исключительно прелестной, что вокруг была разлита «сладость жизни», о которой теперешние люди, извращенные войной, революцией и тяжелой неразберихой, не могут иметь настоящего понятия...

1932, 7, 8 января

[1] рукавами-буфами
[2] полуночной мессы
[3] пышно поставленным спектаклем
[4] главного блюда
[5] желания (нем.)
[6] хлопушки (нем.)
[7] игры
[8] в кровать (нем.)
[9] Рождественские праздники (англ.)
[10] рождественский пирог, «плумпудинг» (англ.)
[11] представление (англ.)
[12] детском саду (нем.)
[13] светская (от *le monde* – свет, светское общество)
[14] парижский пустячок
[15] пословицы (от *proverbe*)
[16] папенек
[17] маменек
[18] светских кавалеров и дам
[19] См. прим. 13

ОБ АРХИТЕКТУРЕ

На днях в прессе появилось письмо, составленное «ремесленниками-скульпторами» (Les artisans-sculpteurs), заключающее в себе протест против «исчезновения одного из национальных богатств» – а именно, скульптурных украшений в архитектуре. В тексте письма указывается на трагическую безработицу среди представителей этой специальности и на постепенное отмирание той отрасли искусства, которая «создала репутацию французской культуры». «Многочисленные архитекторы, говорит протест, убили корпорацию, произведения которой просвещенный турист все еще умеет ценить». Не обходится без кивков и на пагубный пример заграницы: в частности, на Мюнхен и на Нью-Йорк. Не обходится и без модной ныне заботы о рекламе. Французский же рабочий желал бы, чтобы возродилась отрасль, могущая служить отличным средством «publicité»[1] на пользу всей французской цивилизации. Ныне помянутая область насчитывает 95 процентов безработных, часто из самолюбия скрывающих свое положение и предпочитающих молча страдать, лишь бы не пойти требовать «prime de homage»[2].

Призыв этот как будто не нашел живого отлика. Кому сейчас дело до кучки специалистов, да еще «молчаливо терпящих» и недостаточно многочисленных, чтобы представлять общественную угрозу. С другой стороны, надо признать, что и протест составлен неубедительно. Его «главная линия» разбивается на две и на три. То идет речь о высоких интересах искусства, то говорится о материальной беде, а то и о специальном «художественном национализме». Такие голоса должны оставаться без отклика. Но самый вопрос настолько значителен, что на нем не мешает остановиться. Вопрос этот вовсе не узко специальный, вовсе не узко французский. Напротив, он естественным путем приводит к вопросу об искусстве постройки вообще – об архитектуре. И надо признать, что в современной архитектуре сейчас далеко не все благополучно, не столько потому, что французские архитекторы «в заговоре с немецкими и нью-йоркскими» изменили каким-то «французским» традициям, а потому, что вообще в художественном творчестве веет некий мертвящий дух, который постепенно должен привести к полному окостенению и к полной безрадостности всего, что является нашим «жилищем», нашим «храмом» или «общественным местом».

История эта старая и мне потому уже знакомая, что когда-то я и мои единомышленники сами ратовали за «упрощение» в архитектуре, и это вовсе не из какого-либо гримасирующего снобизма, а следуя во всей искренности велениям своего вкуса. По этому поводу мне вспоминается, как лет двадцать и тридцать тому назад среди петербургских архитекторов появилась мода (вероятно, шедшая из Германии) заслонять строящиеся фасады огромными, во всю высоту здания щитами, подвергавшимися известной декоративной обработке. До того постройка производилась «простодушно». Архитекторы не стеснялись выставлять напоказ «строительную грязь»; между вертикалями «лесов», соединенных мостиками и переходами, можно было с улицы наблюдать, как снуют, носят, работают каменщики, штукатуры и плотники. Но городское благоустройство, приобретшее в те годы известные навыки «элегантности», отказалось допускать «впредь подобное безобразие» и стало требовать, чтобы вся эта оголенная суета на «знатных» улицах столиц была скрыта от глаз «чистой» публики. Архитекторов и обязали воздвигать помянутые щиты. Но, в свою оче-

редь, архитекторы (особенно из молодых) не удовольствовались просто такими ширмами, а стали придавать им вид настоящих «фасадов».

Понятно, эти «временные фасады» не могли быть чрезмерно затейливыми. Строители ограничивались тем, что окна (очень широкие и высокие, с большими простенками) получили наличники в классическом вкусе и так же обрабатывалась рама входных ворот, а по верху иногда тянулся еще строгий карниз. Но эти фасады-декорации, сведенные к минимуму орнаментального убора и все же со вкусом сочиненные, являли подчас весьма внушительный вид, и о них приходилось скорее сожалеть, когда по разборе открывался готовый уже «настоящий» фасад – какая-нибудь «ахинея», претендующая на сходство с Дворцом дожей или вся заставленная колоннами и барельефами. Досада брала, что те щиты, придававшие временно улице то «благородство», которое так к лицу нашей величественной столице, заменялись пошловатой и мельчащей роскошью. Я помню, как горевал при этом Серов, которому вообще претила фальшь всего напускного и вздутого, и все мы тогда мечтали, чтобы навсегда улицы заставлялись подобными простейшими фасадами, но только уж не из досок, а из камня.

Однако, мечтая о *благородной* простоте городской архитектуры, мы не могли тогда предполагать, что эти мечты вскоре реализуются и реализуясь, скорчат одну из тех жутких гримас, к которым нас приучает столь многое в современном творчестве. Простота – чудесная вещь, и ничего более подходящего для улицы, для «уличного пейзажа» нельзя посоветовать, нежели именно простоту. Но от простоты вкус наших дней имеет тенденцию сразу перекинуться к чему-то убогому, черствому и при том же *сугубо* претенциозному. Прежние разукрашенные фасады были *наивно* претенциозны. Иногда эта наивность доходила до чего-то навязчивого, злила, как могут злить дурные, шумливые «мещанские» манеры какого-нибудь выскочки. Теперь же «манеры» не улучшились, они стали даже еще хуже, всякого «шума» (и «физического», и «морального») стало еще больше, но во всем этом уже отсутствует прежнее простодушие. Нельзя отрицать, что современная архитектура стоит на пути создания какого-то подобия «стиля». Но, увы, этот стиль, выросший на обоготворении машинности, грозит окружить жизнь чем-то неумолимо жестоким, презирающим всякую интимность, всякую ласковость и изящество. И если города будут впредь строиться согласно принципу, господствующему за последнее время, то здесь пострадают не только «ремесленники-скульпторы» и другие «причисленные к архитектуре», но здесь может погибнуть всякая приятность городского облика, и города превратятся (под всеми широтами, ибо, разумеется, местные особенности не будут приниматься во внимание) в агломераты безотрадных казарм и кошмарных заводов.

Впрочем, во что они в конце концов превратятся – это другой вопрос; и здесь открываются горизонты величайшим неожиданностям и утопическим видениям самой рискованной фантазии. Ведь никто не мог ожидать, что беспорядочно выпертый из речной топи «пейзаж» Нью-Йорка примет благодаря спекулятивному соперничеству тот величественно безумный и, главное, тот «стихийный» характер, который поражает всякого, кто подъезжает с моря к некогда жалкому поселку. Что из города он превратится в какой-то «горный массив», в нагромождение вычурных скал и сталагмитов. Но, разумеется, здесь *архитектура* как таковая играет уже малую роль, а действуют здесь поистине стихийные моторы человеческой деятельности, ничего эстетического в себе не имеющие. Таким же образом можно себе представить, что и всякие города будущего, сложенные из тех коробок и из той железной рухляди, в которых со-

временные зодчие выражают свой идеал, что эти города, освещенные потоками электричества, представят собою весьма изумительные и подавляющие в своей сложности ансамбли. Все это «может быть»... И уж во всяком случае, *тут ничего не поделаешь...*

Я и сейчас из двух представленных на выбор зданий – изуродованного роскошными налепами и лишенного этих украшений – сам, пожалуй, выберу второе. Серии таких зданий (как мы это видим в некоторых кварталах Лондона и Амстердама), такие серии, когда простота их не игнорирует ритмичности, когда скромные, но уместные украшения являются в них на нужных местах, представляют собой идеал городской архитектуры. И как не жаль корпорации скульпторов-уборщиков, все же нельзя одобрить ту вычуру, которая их до сих пор кормила. Не всякая корпорация, хотя бы и существующая веками, должна непременно остаться не затронутой теми или иными кризисами. Для того только, чтобы кормить ставших лишними представителей чего-то отживающего, нельзя обязать другую корпорацию, по существу более живую, чтобы она продолжала делать ошибки, хотя бы и утвержденные давностью. Раз архитекторы сочли нужным избавиться от того, что им стало представляться ересью, нельзя их обязать держаться этой ереси на том лишь основании, что этого требуют кормившиеся ею до сих пор люди, благодаря усердию которых здания покрывались паразитными деталями, «к *делу* никакого отношения не имеющими»... Но тут мы и подходим к самому существу вопроса. Что есть именно *дело* в строительном *искусстве*? Ведь дело-то архитектуры заключается в том, чтобы создавать строительную красоту и именно *красоту*, а не только удобство и целесообразность. Одно – «архитектура», другое – просто «строительство». Еще не вынесен приговор, чтобы архитектуре не быть вовсе, что ее следует вычеркнуть из союза «свободных художеств». Напротив, идея архитектуры, иначе говоря, творчества *красивого* созидания продолжает жить и, надо думать, будет существовать до конца веков. Мало того, «идея архитектуры» так глубоко сидит в нас, что мы даже дерзаем думать о какой-то «нечеловеческой» архитектуре – об архитектуре трансцендентной, «райской», «небесной». Невыносима мысль, что вся вселенная есть не что иное, как эквилибристика пылинок, вихрь светящихся и черных тел, которые отличаются между собою материей, плотностью, кристаллизацией, фауной, флорой, но которые совершенно лишены «архитектурного» сознания. Невыносима мысль, что архитектура, как и музыка, есть просто капризный продукт инфузорий, населяющих поверхность одной из этих пылинок. Тут что-то не так... А раз не так, то, значит, где-то (скажем, в платоновой проекции) существует настоящая или божественная архитектура, как существуют «ангельские» хоры и «небесные» гармонии.

И наша земная, человеческая архитектура не есть нечто только «полезное» и «целесообразное», но (и это есть главное в ней, это есть *существо* архитектуры как таковой) и «необходимое по существу своей красоты». Тут мы снова встречаемся с вопросом об украшении. Разумеется, красота не является непременным следствием *украшения*. Никакие уборы не могут превратить нечто уродливое и безличное в нечто красивое. Но, с другой стороны, отрицание прелести, получающееся от соединения красоты с украшением, свидетельствует о какой-то слепоте и душевной черствости. Сама богиня красоты не только была прекрасна своей природной наготой, но и всем, что эту наготу *украшало*. Она, говорит миф, и *изобрела* эти украшения. Диадема, гребни, запястья, ожерелья и знаменитый пояс только увеличивали и подчеркивали ее природную красоту, делали ее еще более пленительной и радующей.

> 66 <

Нынешний поход архитекторов против уборов вообще есть одно из следствий той аскетической разрушающей страсти, которая лежит вообще в основе всяких «иконокластских» движений. В этом аскетизме проявляется отнюдь не какая-либо христианская или иная добродетель, а лишь человеческая тупость и сухосердечие. И почему «голое» должно быть предпочтительнее «одетого», убогое предпочтительнее богатого? «Нагота» в череде радующих душу явлений действует с особой силой как раз в тех случаях, когда она сменяет «облаченность». Это так чудесно чувствовали и все великие «поэты архитектуры», в частности, подобное чередование составляет один из приемов системы прельщения Палладио. Он, как никто, умел «пользоваться наготой»; он же эту наготу подчеркивал удивительно тактичным введением украшений. И эту же чудесную смену знали все гениальные зодчие во все «цветущие» эпохи. Бывали, правда, времена, когда архитектура *зарастала* украшениями до такой степени, что от ее основы, от ее тела ничего не оставалось видным. Но как раз такие сооружения, вызывая впечатление горячечного бреда, лучше, чем что-либо, свидетельствуют о роковых заблуждениях той или иной «семьи человечества»...

В свою очередь, и памятники, страдающие обратным недостатком – голизной, сухостью, бедностью, вовсе не свидетельствуют непременно о торжестве здоровья и разумности. Как раз именно в наши дни такая голая, жестокая архитектура является естественным плодом одной из самых страшных разрушительных ересей. Там, где когда-то расцветали чудеснейшие цветы народного зодчества, где сама почва произвела грацию деревянных церковок, где выросли псковские храмы, Василий Блаженный и Коломенская церковь, где пустили глубокие корни роскошные заморские произрастания, сейчас идет яростное строительство нового «голого» типа – строительство во имя простой целесообразности, руководимое одними законами «конструктивизма». И нельзя не признать, что это логично. Культура, провозгласившая идеалом муравейник, должна у муравьев научиться не думать о лишнем, о роскоши, о красоте.

И, кстати сказать, как любопытно, что доктринеры стопроцентного материализма устраивают в чудеснейших памятниках зодчества, созданных для молитвы и торжественных служб эпохами более «вдохновенными», что в них они устраивают свои питомники безбожия. Ведь это, пожалуй, для их же целей опасно. Как бы не случилось так, что, невзирая на лукавство экспозиций, на убедительность диаграмм и едкость карикатур, – одно величие и благородство тех храмов, в которых эти «классы» приютились, не стали оказывать совершенно неожиданное противоядие. Несомненно, что стада слепых до всего возвышенного почерпнут из такого наглядного обучения именно то, что учителя считают полезным преподать. Но могут проникнуть туда и «истинные люди», в которых душевные волнения сильнее всяких сысков и инквизиций, и эти «контрабандисты» сумеют внять гармонии колоннад, торжественному шелесту капителей, поддаться благословению величественных сводов. Они почувствуют ничем не вытравимую святость того места, где стоял осененный алтарь, а все песнопение каменной красоты вокруг, наполнив их душу запретным восторгом, заставит их презреть жвачку новой схоластики. И, может быть, окрылит их на подвиги, вовсе несогласные с официальными предписаниями...

Вообще, хорошая вещь архитектура! Ох, какая святая, великая вещь... Но слишком забывает наше время о том, что архитектура есть именно *искусство*. Забывают об этом и те, кто строят, которые сочиняют и ведут постройку, и те, кто «причислены» к ней и хотят на ней подработать, и те, кто, как здесь в Париже, получая непрестанные впечатления от первейшей архитектур-

ной красоты (от Notre Dame[3], от Institut[4]!), не замечают ее больше и перестают ее ценить... Ценили бы больше и глубже, тогда художественные ереси и бредни имели бы меньшую силу. Тогда получили бы пользу от этого и все художества, «от архитектуры зависящие».

1932, 30 января

[1] рекламы
[2] «почетную премию»
[3] Собора Парижской богоматери
[4] Французского института

О НОВИЗНЕ И СТАРИНЕ В СОВРЕМЕННОЙ ОБСТАНОВКЕ

На днях в одном художественном журнале появилась статейка одного из арбитров современного вкуса, в которой тот пытается наметить эволюцию прикладного искусства, обстановки и установить связь его с искусством «чистым». Он ставит вопрос, насколько картины и статуи, создаваемые, в сущности, для украшения нашего жилья, соответствуют тому, что непосредственно обслуживает (в художественных формах) жизненные потребности, а тут же возникают другие вопросы: имеется ли художественный *стиль* в жизненном обиходе нашего времени и насколько в этом отношении мы продвинулись *вперед* за последние годы, скажем, за последние полвека?

И вот, если ответ на первый вопрос носит несколько сбивчивый характер, то на вопрос о стиле и о каком-то *усовершенствовании* в этом смысле porte parole[1] нашего самодовольного (или старающегося казаться самодовольным) века отвечает с полной уверенностью: мы-де, действительно продвинулись на пути к какому-то абсолюту вкуса и даже переживаем некую эпоху расцвета. Естественно при этом, что недавнее прошлое должно представляться просто смешным и карикатурным.

Однако как раз последнее, т.е. смешливое презрение к недавнему прошлому, наводит на следующую мысль: не то же ли самое мы можем наблюдать (в еще более простодушной форме) при показывании в некоторых «передовых» кинематографах старых фильмов? В «Урсулинках» одно время это даже стало специальностью и подносилось в качестве безошибочного средства для подъема настроения и благорастворения (dilatation[2]) селезенки. Когда на экране появлялись сцены, изображавшие тот или иной кусочек суеты, происходившей лет пятнадцать, двадцать тому назад, то в зале безошибочно подымался дружный хохот. Особенно наслаждались представительницы прекрасного пола, заливавшиеся смехом при виде тех шляп, тех корсажей в рюмочку, тех волочащихся юбок, тех взбитых копной причесок, да и той походки и тех жестов, которые их же матери, их старшие сестры (если не они сами) считали за предел изящества в то время, носящее презрительную кличку «довоенного».

Но разве нельзя с абсолютной уверенностью обещать этим же смеющимся дамам, что их дочери, их младшие сестры (а то и они сами) так же будут (лет через десять) потешаться над модами и манерами сегодняшнего дня, и они же «не смогут понять», как это могли дамы разгуливать при всем честном народе в пижамах, как могли вздернуться юбки выше колена, как можно было уродовать голову прической à la garçonne[3] (какая это *уже* старина: «La Garçonne!»[4]), «да кто его написал, этот нашумевший на весь мир роман?!», и что

это за дикое безумие была одна эта походка, которой модницы учились на обозрениях манекенов в приемных grands couturiers[5]...

Таков закон, и с этим ничего не поделаешь, не поспоришь. Сегодня на рю де ла Пэ или в особо снобическом салоне предписывается носить то-то, так-то и так-то, а завтра – все наоборот. И горе тем, кто не пожелает слушаться приказов по этой армии монденных[6] завоеваний. Тех в отставку, в ссылку. И в ту же ссылку, в трущобу презренной провинциальщины должны отправляться те, кто у себя дома пожелали бы сохранить обстановку, казавшуюся им и всему их кругу вчера еще предельным достижением «уменья жить». Горе и тем художникам, которые, избрав своей профессией обслуживать эту потребность «жить с веком», дерзнули бы «застрять» на чем-то, что лично *им* полюбилось, и забыли бы прислушаться к моде. Первое время этих «застрявших» «pauvres vieux»[7] благодушно продолжают терпеть, затем начисто их забывают, а при виде их произведений восклицают: «Как мог я купить такую дрянь?!» или «Взгляните, что папá считал великолепным, когда лет двадцать назад он задавал тон в обществе».

Вот почему на вопрос о том, эволюционирует ли искусство в связи с эволюцией всей жизненной обстановки, может быть только один ответ: *разумеется*, эволюционирует. Ничто не стоит на месте. Это даже до такой степени *закон природы* (по крайней мере, «городской» природы), что нужно удивляться, как до нас могли дойти предметы далекого прошлого. Как, например, просветленное Возрождение не изничтожило всего варварски «готического»; как, в свою очередь, бурное барокко не порешило со всей трезвостью Ренессанса; как торжественный классицизм Луи Каторза не устроил аутодафе из кривляний барокко, а чванливые вещи, служившие при короле-солнце, не погибли в веселую эпоху Людовика Любимого; как, наконец, жеманство рококо не было принесено в жертву «благородному» «греческому» вкусу, возникшему накануне Революции?

Даже на протяжении личной жизни можно наблюдать такие метаморфозы вкуса, меняющие весь облик жизни. В эпоху моего детства, я помню, считалось хорошим тоном ненавидеть «казарменность» классического стиля, а на ту обстановку, в которой жили люди «имущего класса» и который был завещан непосредственно предшествующей эпохой, – на то, что мы теперь называем «стилем Луи-Филипп» или «бабушкиным стилем», смотрели как на нечто «естественное» или, вернее, как на неизбежное зло. Одновременно стала крепнуть мода, нашедшая себе поддержку в бесчисленных школах декоративного искусства, в которых люди думали, что учат и учатся всевозможным стилям прошлого. Тогда мечтой всякого приличного домохозяина было завести себе столовую «Deutsche Renaissance»[8], кабинет в «готическом вкусе», турецкий фюмуар[9], зал рококо, а будуар – Луи-Сэз[10]. Богатые люди осуществляли эти мечты со всей доступной им роскошью и полнотой, но и люди скромного достатка получали сравнительно за гроши отдельные вещи: диваны, столики, шкапчики, часы, вазочки, скатерти, шкатулочки, полочки, рамки и статуэтки в том или ином стиле.

Потом стали намечаться первые ростки «нового» стиля. Эти ростки распустились пышным цветом на Всемирной выставке 1900 г. и в «Дармштадтской колонии». Но и этот новый стиль стал быстро стареть, и уже до войны стал утверждаться «еще более новый» и «истинно хороший» вкус, основанный на рациональном конструктивизме, на гигиене и на суровости. При торжестве этого «роскошно-аскетического», «порвавшего со всем прошлым», «действительно достойного современного человечества» стиля мы присутствуем, при-

чем иные продолжают им искренно любоваться, видеть в нем достижения образцового Вкуса с большой буквы, другие его терпят как очередную моду, а тайные ненавистники заранее радуются, что и этот стиль становится общедоступным, с каждым днем опошляется, а следовательно, ему *скоро и конец*.

И такие проблески реакции против этого «новейшего» вкуса действительно намечаются в разных явлениях. Недаром как раз теперь стали оценивать то, что есть милого, привлекательного в помянутом только что «стиле Луи-Филипп» и в «бабушкином стиле». Не показательно ли то, что так размножаются антикварные магазины, лавки и лавчонки, специально торгующие «Луи-Филиппом»? Между тем именно успех *этого* стиля совсем не вяжется с передовыми теориями – это даже в своем роде протест против рациональной трезвости современнейшего вкуса. То, что составляет основную черту «стиля Луи-Филипп», — это любовь к несколько мишурному блеску или склонность к ласкающей уютности, нечто мило-наивное и ребячливое. Сомневаюсь, чтобы увлечение «Луи-Филиппом», этим «стилем», создавшимся из смешения других стилей, чтобы это увлечение помогло выработаться действительно еще одному *новому* стилю. Но пока и то хорошо, что эта мода с успехом борется с тоскливой чопорностью самого модернистского модернизма, с его системой превращать жилища в какие-то подобия больничных и погребальных камер. С другой стороны, вообще тяжело подчиниться тому требованию модернистского фанатизма, согласно которому надлежит вовсе отрешиться от всякого контакта с прошлым...

И разве уж настоящее так прекрасно, так уж удивительно, чтобы совершать в честь него гекатомбы всего прошлого? Разве возможность в два дня спуститься к подножию Ангкорского храма, разве создание таких газов, от которых должны погибнуть целые области, разве убийственная конкуренция машин с живой человеческой деятельностью, разве, наконец, борьба капиталистического анархизма с изуверской доктриной муравьиной кучи -- разве все это, вместе взятое, настолько утешительно, что и назад оглядываться не годится? Разве всякая старина (будь то вчерашняя или вековая) должна только ютиться в музеях, служа объектом для культурно-просветительных экскурсий, а из простой повседневной жизни должна быть изъята? Разве, словом, уж так нелеп был обычай хранить и беречь у себя старинные вещи, окружать себя (рядом с вещами только что сделанными) вещами трогательными и такими, которые, если и затронуты тлением, то все же полны еще жизненных эманаций и красноречиво говорят о связи сегодняшних поколений с теми, которые отошли в вечность и все же продолжают жить в своих потомках? Разве это уж так умно отказаться от своих родных, от *собственного* прошлого, презирать то, чем мы сами были всего год или... тысячу лет назад?

Не есть ли такой прием самоотречения и самооплевания один из видов «хамского» начала, которое живет в людях, но которого следовало бы стыдиться? И откуда только берется эта уверенность, что непременно всякий неведомый нам, чуждый нам *завтрашний* день полон достоинства, что сегодняшним (завтра же имеющим стать вчерашним) мы должны гордиться, а что вчерашний день это какой-то жалкий и смешной вздор?..

А как же все-таки при всем том обстоит дело с искусством «чистым»? Очень передовые современные теории, те прямо утверждают, что современная обстановка вообще не нуждается в картинах и в статуях. Последовательные модернисты-архитекторы, те прямо заявляют, что картины на стенах – бессмыслица, паразитный пережиток. Однако я сомневаюсь, что люди так легко откажутся от приятной привычки видеть перед собой на стенах или посреди

комнаты (а не в книге, не в картоне), «у себя дома» (а не в общественном хранилище) приятные глазу и уму изображения. Ведь терпит же (и даже рекомендует) хороший вкус наших дней живые цветы в хрустальном сосуде. Но разве цветы не отвечают той же потребности в красочном и в пластическом удовольствии интимного порядка? Можно быть уверенным, что настоящий остракизм живописных и пластических произведений есть мера временная и продиктованная одним из очередных капризов снобизма...

Однако для меня несомненно и то, что картина и скульптура по самой природе своего зарождения и создания содержат в себе нечто более самодовлеющее, нежели прочие части обстановки, а поэтому будут всегда абсурдны и парадоксальны те параллели, которые так охотно проводят всякие теоретики современного эстетизма между произведениями «чистого искусства» и прочими элементами, из которых складывается обстановка.

Если хотите, существует связь между всеми изъявлениями «человеческого духа», а человеческий дух может выявиться как в иконе, во фреске, в статуе, так и в миске, в стуле, в замочном затворе. Но все же законы и субстанция этих проявлений очень разные, а потому всегда будет натяжкой, если начать «подбирать» вещи, созданные более свободными порывами, более абстрактными велениями, к вещам, более зависящим от практических потребностей. Иногда такая связь более понятна. Связь какой-нибудь фрески Джулио Романо с покоями Мантуанского дворца или какой-нибудь шпалеры, вытканной по картону Буше, с отделкой комнат, предназначенных для современников «Помпадурши», совершенно даже очевидна. Напротив, искать связь между, скажем, какой-нибудь «Купальщицей» Дега и обстановкой 1870-х годов или между пейзажем Сезанна и «стилем» 1890-х годов – это занятие праздное и вздорное, и от него лучше воздержаться. Но ведь Джулио или Буше и творили свои композиции специально для данных ансамблей, а Дега и Сезанн ни о каких «обстановках» не думали. Их картины именно *картины*, независимые проявления живописно-творческого начала, и если место им все же на стене (для того, чтобы ими можно было любоваться, другого места не найти), то они и их окружающее (вне вопроса о «внутренней гармонии», могущей установиться между самыми различными вещами) остаются без ощутимой и необходимой связи...

На днях закрылась у одного из декораторов («ансамблиеров»[11], как теперь их принято называть) очень интересная выставка, старавшаяся доказать именно *возможность* сосуществования вещей и целых ансамблей вполне современных с отдельными произведениями искусства других эпох и стилей. Это был интересный и показательный опыт. Быть может, в основе его лежала тонкая коммерческая уловка и вызван он был известной тревогой в той части художественной торговли, которая занимается стариной, – как бы под действием «аскетического снобизма» не пострадала продажа старинных вещей, изгоняемых из обстановки фанатиками модернизма. Но каковы бы ни были доводы и причины, выставка оказалась *убедительной*. Действительно, получилась та «гармония прекрасного», которая сама по себе есть нечто весьма отрадное и освежающее, но получился еще и некоторый плюс. Когда видишь превосходную картину XVIII в. над буфетом современного мавзолейного стиля, то и картина от такого соседства становится еще более привлекательной и приветливой, но и буфет-саркофаг получает от картины отсвет какой-то радостности, столь не хватающей вообще нашему времени. И еще острее получается аккорд от соседствования ярких, цветистых, «душой писанных», «душу отражающих» примитивов XV в. с чопорной, уныло монохромной, лощеной, «трез-

вой» мебелью, в которой так откровенно проявляется бездушие и бессердечие наших дней...

Надо только пожелать, чтобы подобные опыты делались чаще. Дело не в том, чтобы спасти «институты коллекционерства и антиквариата». Коллекционерство есть вообще очень специальная форма деятельности, не могущая служить нормой и общим примером. Но желательно, чтобы старина служила объектом не только научного или курьезного собирательства, а чтобы она была таким элементом, который *участвует в жизни*, наряду с тем, что сделано сейчас или недавно.

Контрабандное проникновение старины в замкнутую среду современного снобизма может нарушить унылое его оцепенение. «Кажущееся мертвым» может вдохнуть жизнь в «мнимо живое». Не надо отворачиваться от старины, не надо сдавать ее в музей. Ведь ее так много, что и места в музеях не хватит. Да и зачем ее туда складывать якобы на хранение, а на самом деле, на забвение? Пусть даже злоупотребление коллекционерством есть порок, моментами душивший новое творческое производство, но от злоупотребления до «разумного пользования» очень далеко, и можно быть уверенным, что если мода сейчас смягчится в смысле доступа старины в современную обстановку, то не только современность от этого не пострадает, но, напротив, она найдет себе питание именно в старине. Да и вообще, кто хочет творить действительно прекрасное и живое, тот должен меньше всего *думать* об этом, задаваться такой целью. Не надо подражать, но и не надо изгонять, ненавидеть, замыкаться в себе, забывать то, что каждый из нас находится в исторической цепи и что он наследник больших богатств, от которых отказываться безрассудно и грешно.

1932, 19 февраля

[1] глашатай, рупор
[2] расширения
[3] женская прическа «под мальчика»
[4] Роман Виктора Маргерита «Холостячка» [La Garçonne] (1922)
[5] великих модельеров
[6] светских (от *le monde* – свет)
[7] старичков
[8] в стиле немецкого Ренессанса (нем.)
[9] курительная комната (от *fumoire*)
[10] в стиле Людовика XVI
[11] оформителей (от *ensemblier*)

ВЫСТАВКА ПИЗАНЕЛЛО*

В обильном наследии художественного прошлого наше время особенно склонно отличать такие явления, которые ему кажутся наиболее близкими. «Это совершенно современно», – говорится часто с таким тоном, точно современность есть какой-то абсолют совершенства и точно эти слова можно считать за величайший комплимент. И среди этих современных художников прошлого особенным признанием пользуется Пизанелло, а поэтому неудивительно, что устроенная из его произведений выставка представляется чем-то очень «актуальным» и посещается с особым усердием. На ней же то и дело слышишь не толь-

* В Национальной библиотеке. Антонио Пизано, прозванный Пизанелло, живописец и медальер, родился около 1397 г. в Пизе. Вероятно, ученик Стефано да Дзевио в Вероне. Работал при дворах Римского папы, герцогов Миланского, Мантуанского, Феррарского. Умер после 1450 года [см. указ. имен].

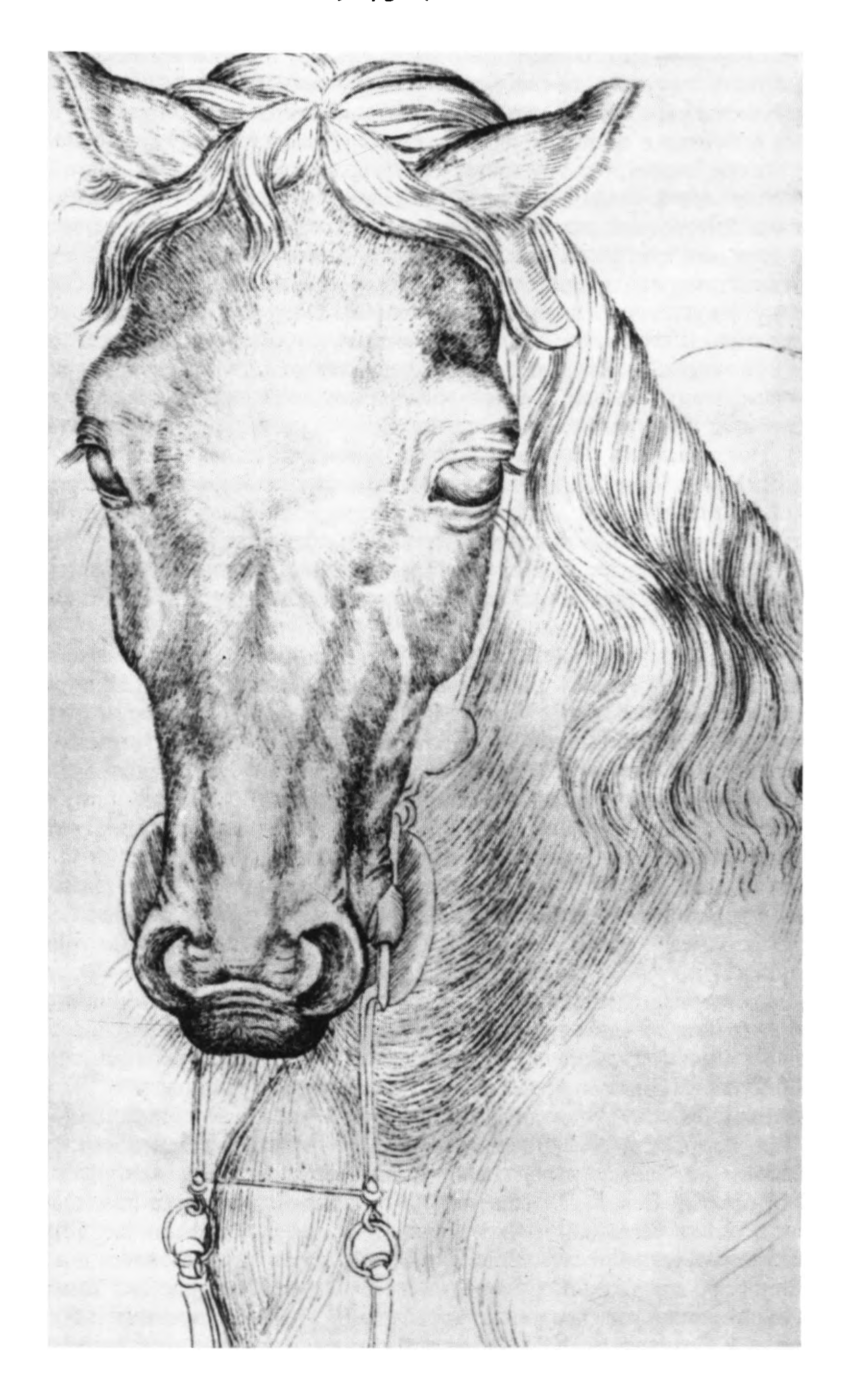
ко восклицание восторга, но и обрывки разговоров назидательного теоретического характера. Вот, мол, художник, который за пятьсот лет был занят теми же проблемами, что и мы, каждый штрих его истолковывается как строго продуманное намерение, как поступок, согласный предначертанному плану. Точь-в-точь те же фразы, которыми пестрят страницы передовых журналов и журнальчиков, и те же фразы слышишь в спорах «наиболее сознательной художественной интеллигенции».

На самом деле, однако, Пизанелло едва ли понял то, что ему приписывают, и, вероятно, был бы немало смущен, слушая те комментарии, посредством которых ценители, пришедшие пять веков после него, пытаются осветить его творчество и его личность. Что это был художник *гениальный*, иначе говоря «одержимый», творивший в пылу и в горячке увлечения, что при этом он обладал и *другой чертой гениальности* – упорной волей и чрезвычайной выдержкой; что ко всему Пизанелло подходил с тем воодушевлением, которое, отлагаясь в художественные формы, излучает нечто вроде целительного и бодрящего пламени – что все это так, в этом не приходится сомневаться. Что он очень строгий и удивительный мастер своего дела, что он великолепный стилист, обладавший даром излагать свою мысль в лапидарных и необычайно «прочных» формах – это тоже явствует как из его композиций, так и из его этюдов. Но в то, что он мог быть каким-то рассудочным теоретиком и эстетом, что он творил не иначе как по раз намеченному плану, что он строил свои сочинения, как математические формулы, – в это не верится, и, мало того, мне не хочется верить, ибо в моем представлении это уменьшило бы его значение как художника, это перевело бы его творчество в другой план, в план рационального и логического формализма...

Впрочем, вообще всякие разговоры о Пизанелло (как и о многих других знаменитых художниках минувшего) гадательны и останутся таковыми, так как мы не только не обладаем сколько-нибудь подробными и верными сведениями о его жизни, но и произведения его дошли до нас в очень ограниченном количестве. Именно в отношении Пизанелло жестокость времени сказалась с особой силой. В сущности все, что в его время создало ему громкую славу на всю Италию (и даже вызвало поэмы в его честь), все это *главное* погибло, не оставив никаких следов. Погибли те фрески, которыми он украсил вслед за Джентиле да Фабриано венецианское Палаццо Дукале, погиб другой цикл фресок, которыми он покрыл стены Латеранской базилики, погибли и фрески в замке феррарского герцога «Бельригуардо», погибли и почти все его отдельные картины, которые он писал, проживая то при одном, то при другом дворе итальянских государей.

Судить о том, каким был живописец Пизанелло, приходится сейчас лишь по его двум фрескам в веронских церквах, по двум портретам в Лувре и в Бергамо и по трем картинам лондонской Национальной галереи. Все это в высшей степени интересно и значительно, но до чего мало соответствует громаде всего его творения. К счастью, какое-то чудо уберегло массу его подготовительных рисунков и его зарисовок с натуры, ныне главным образом сгруппированных в Лувре, куда они поступили в 1850-х годах (под видом рисунков Леонардо да Винчи!), и, кроме того, до нас дошла почти полная коллекция его медалей, которые он сам подписывал в качестве *живописца* и в которой живописное начало так удивительно сочетается с глубоким чувством пластичности...

Тем более надо быть признательными устроителям настоящей выставки – ибо она является первой попыткой представить как нечто целое искусство Пизанелло и по возможности рассеять тот туман, который окружает его лич-



Пизанелло. Голова лошади

ность... Правда, нельзя было доставить сюда стенопись веронских церквей, а лондонская галерея осталась верной своему правилу не отпускать хранящиеся в ней сокровища. Но все, что нельзя было получить в оригиналах, представлено на выставке в фотографиях и в слепках, а уже одно то, что на ней фигурируют оба помянутых портрета, что Лувр дал все свои рисунки, а Cabinet des Medailles[1] – всю свою коллекцию медалей Пизанелло, что к этому прибавлен еще ряд интереснейших и драгоценнейших картин «круга Пизанелло», а среди них и до странности близкое к нему «Поклонение волхвов», считающееся произведением его предшественника веронца Стефано да Дзевио (зато почему-то отсутствует тондо с тем же сюжетом из Берлина), – все это сообщает выставке значение *большого события*, и она несомненно должна будет служить впредь важнейшим этапом на пути исследования творчества мастера, являясь сейчас и изумительным, к сожалению, лишь временным, памятником его личности.

Организаторы попытались даже пойти еще дальше и создать атмосферу эпохи. Но это у них не вышло. Несколько фаянсовых сосудов и свадебных ларей, 2-3 шпалеры (принадлежащие к более поздней эпохе) ничего не прибавляют к настроению, и так же ничего не прибавляют лежащие в витрине, раскрытые на чудесных, сверкающих красками страницах итальянские манускрипты, ибо подобраны как раз такие, стиль которых имеет слишком мало общего со стилем Пизанелло.

Никакого, впрочем, настроения, никакой атмосферы все равно невозможно было бы создать за отсутствием материалов. С другой же стороны, в том «фрагменте» творчества Пизанелло, который нам показан, столько уже мощи, столько собственного настроения, что достаточно всмотреться в выставленное, чтобы почувствовать как своеобразную красоту этого искусства, так и дыхание всего того сурового и пышного, кровавого и элегантного, просвещенного и страстного времени. В одном отношении Пизанелло действительно «современен» – это в его «страсти к актуальности», в его желании фиксировать окружающее с какой-то методической точностью. Страсть же его к животным, то «чисто японское» (Пизанелло, вероятно, даже и не подозревал о существовании японцев) усердие, с которым он добивается передачи не только каждого мускула и волоска, но и взгляда, но и позы, повадки доказывает, что в этом человеке первой половины XV века жила та радость от общения с «диким миром», которая нам так хорошо знакома по нашим наслаждениям от документальных фильмов, рассказывающих жизнь девственных лесов и джунглей.

Страсть Пизанелло к документальности, к document pris sur le vie[2] сказывается с большой отчетливостью даже там, где ей не пристало бы сказываться. Так, например, «совершенно не кстати» на изумительной его фреске в веронском Сан-Фермо, изображающей архангела Гавриила, склоняющегося перед Пресвятой Девой, Пизанелло у ног небесного вестника помещает двух голубков, никак не связанных с остальным и точно попавших сюда из какого-то орнитологического атласа. Еще более эта страсть «использовать документ» поражает в фреске церкви Св.Анастасии (в Вероне же), где над головой Святого Георгия, но лишь несколько в отдалении, торчит виселица с болтающимися на ней казненными. Из рисунка, послужившего для этой неуместной детали (рисунок фигурирует на выставке), видно, что художник, зарисовывая его с натуры, со странным хладнокровием остановился на изучении кожаного, несколько спустившегося чулка одного из повешенных.

И вот что особенно удивительно – ни голуби на фреске архангела, ни виселица на фреске Св.Георгия не мешают впечатлению, а самая эта непреодо-

лимая страсть художника к документу не вносит лишней рассудочности в его замыслы. Как поза и лик архангела принадлежат к самому вдохновенному и мощному, что создало кончающееся итальянское средневековье, так и сцена освобождения трапезундской принцессы рисует нам событие в каком-то поистине *сказочном* озарении. При этом, если в первой из этих фресок чувствуется стихийный, все за собой увлекающий порыв (точно в тихой горнице Марии все еще стоит гул от бури, поднятой взмахами гигантских крыльев небожителя), если можно объяснить именно этим порывом полное отсутствие надуманности в данной композиции, то совершенно удивительно отсутствие надуманности в более спокойной сцене Св.Георгия, где к тому же все точно составлено из кусочков, из всевозможных «документов» – начиная от профильной фигуры царевны, списанной с какой-то придворной дамы, и кончая конями, кавалькадой восточных людей, собаками, овном, изумительным нагромождением всяких зданий в фоне и парусной баркой, приплывающей к подножию морского утеса.

Характерен при этом тот «прием», с которым художник переносит целиком из своего этюдника на стену или на доску всевозможные привлекшие его внимание фигуры. Иногда «составная работа» эта даже мешает. Так, в знаменитой картине лондонской Национальной галереи «Видение Св.Евстафия» сюжет заслонен той коллекцией зоологических (сколь превосходно выполненных) деталей, из которых состоит композиция. Жизнь схвачена в каждой подробности, и нет бóльшего удовольствия, как переходить от одной к другой, всюду изумляясь остроте наблюдения и верности штриха мастера. Но общее заслонено этим «коллекционированием». Судя по отзывам современников, та же черта проявлялась и в погибших впоследствии произведениях. Так, например, в знаменитой сцене отправки принца Оттона к его отцу Фридриху Барбароссе (во Дворце дожей) какой-то священник корчил смешливые гримасы окружавшим его мальчишкам.

В то же время эта страсть к «живому» документу, к кусочкам, выхваченным из живой действительности, так характерна для вступительного периода эпохи Возрождения! Просыпавшееся внимание к жизни после долгой летаргии сурового церковного аскетизма находило себе обильную пищу во всем окружающем. Разные запреты постепенно отменялись. Мир Князя Тьмы принимал значение «Мира Божьего», а проклятие, лежавшее на всем греховном, что оказывалось вне ограды, заключавшей в себе Царствие Небесное, постепенно переходило в благословение. И тем соблазнительнее казался этот вновь открывавшийся мир, что по-прежнему, в глубине души, продолжало жить убеждение в бесовской природе его соблазна. Особенно это должно было жить в Пизанелло, который еще весь «готик», в котором еще мы не найдем, несмотря на его личные связи с гуманистами, настоящих признаков увлечения языческой древностью. Даже тогда, когда он (вероятно, в бытность свою в Риме) зарисовывает фрагменты античных скульптур, он, столь влюбленный в точность, делает это с очень показательными отступлениями. Речные божества походят у него на библейских пророков, а нагие фигуры приобретают тот аскетический характер, который едва ли можно было наблюдать в античных палестрах. И до странности тощими, изможденными представляются те нагие женщины, которые встречаются в его зарисовках. В этом смысле особенно характерен тот (вымышленный) образ, в котором Пизанелло воплотил свое представление о «похоти». Эта фигура тощей женщины могла бы послужить для афиши какого-либо сбора на голодающих. И при всем том она, подобно таким же фигурам у старых нидерландцев, не лишена большой прелести. Чувствует-

ся, что художник напряженно думал о плотском грехе, когда создавал этот образ, и что тело женщины представлялось ему тем более соблазнительным, что он в нем чуял дьявольское наваждение.

Один изгиб этой длинной, в неловкой позе покоящейся блудницы, откинувшей от себя покровы, но все же сохранившей на голове огромный убор, из-под которого выбились волнисто-густые волосы, – одна эта несколько «угловатая арабеска» говорит о том, какие видения преследовали Пизанелло, когда он отвлекался от ликов Мадонн, архангелов и святых или от изучения «безгрешного» мира животных. Возможно, что такими «соблазнительными» картинками, рядом с изображениями охот, покрыл мастер по заказу герцога Миланского дворец в Павии, а по заказу Лионелло д'Эсте – замок Бельригуардо.

И какой же был тот мир, в котором вращался всеми признаваемый, всеми превозносимый, нарасхват приглашаемый мастер! Сегодня он гостил у папы, завтра у деспота Римини; сегодня перед ним сидел какой-нибудь душегуб-кондотьере, свирепый, безжалостный, настоящий солдат, ничего, кроме своего кровавого ремесла и буйной наживы, не знавший, завтра перед ним позировала накануне дня, когда она пала жертвой отравы, юная, покорная принцесса, завезенная в силу деловых комбинаций в мрачный враждебный дом. И среди всей этой смешанной толпы вояк, купцов, принцев, ученых и духовных лиц вдруг, как сказочный метеор, проходит последний византийский император, несчастный Иоанн VIII, приехавший с огромной свитой в Западную Европу тщетно умолять о помощи против турок. Его Пизанелло увековечил как в большом профильном рисунке, так и в одной из самых знаменитых своих медалей, на обороте которой он представил «автократора римлян» на коне, остановившегося для молитвы перед дорожным крестом. В этом намеке Пизанелло, дважды подписавший (один раз по-гречески) эту медаль, символизирует то, что ожидал от Палеолога католический мир и что действительно временно осуществилось, когда была учреждена уния церквей, впоследствии снова расторгнутая.

Вообще же язык символов был *естественным* для него языком. Почти все его медали (а он, будучи «отцом медальерного искусства», по справедливости должен считаться и непревзойденным мастером в этой, как бы для него, живописца, «посторонней» области), почти все они снабжены на своих реверсах той или иной синтезирующей какую-либо мысль или характеристику композицией. Но если аллегории и символы до того иногда туманны, что не поддаются и самой ухищренной расшифровке, то все же они всегда полны какой-то «тайной убедительности». Что означает тот или иной сюжет, мы иногда не догадываемся, но все они «хватают за живое», все заинтриговывают, ибо чувствуется, что за ними кроется не «шарада», игра слов, но что тут глубокая мысль и очень меткая *правда*. Такая же, но только транспонированная в мире обобщающих видений правда, какой исполнены и самые портреты лицевых сторон медалей. Насчет же этих портретов не может оставаться сомнений. Это *они*: такими были эти страшные и пленительные люди, эти зловещие захватчики, эти «слуги власти», а так же и эти благородные меценаты, убеленные сединой ученые, эти прекрасные, иногда святые, иногда порочные дамы...

Среди всех этих бронзовых профилей имеется и он сам – Pisanus Pictor[3]. Изображено одно лишь лицо под модным, довольно неуклюжим, приплюснутым колпаком, а также верх богатой парчовой одежды. И все же весь человек здесь – почти такой же суровый, упорный, как те воины и государи, которым он служил. «Мужицкий» квадратный склад головы, упрямый подбородок, упрямая шея, упрямый «бычий» затылок. Хоть и не изображен зрачок, но чув-

ствуется, что глаз глядит просто и зорко из-под вздернутой, слегка «удлиненной» брови. Дальше без труда можно представить невысокую, коренастую фигуру на мускулистых ногах. Мастеру здесь около сорока лет, но как будто в сложении нет еще признаков тучности. Да и едва ли находившийся все время в путешествиях (сколь в те времена трудных и опасных), сопровождавший своих принцев на охотах, хорошо знакомый с военным делом (на это указывает его превосходное знание вооружения, его рисунки к панцирям, к шлемам, к пушкам), Пизанелло мог преждевременно «осесть» и «отяжелеть».

И вот что еще очень характерно. Там, где он, живописец, любил задавать образные загадки насчет персонажей – на сей раз на оборотной стороне своей медали он задает загадку «литературную», – поместив в венке из лавров ряд букв F.S.K.F.T., в чем надо видеть начальные литеры слов Fides, Spes, Caritas, Prudentia, Fortitudo, Temperantia[4]. Не хватает, однако, христианской добродетели Humilitas[5] – но едва ли он ею и отличался. Что же касается остальных, то нужно думать, что если он и поставил свое изображение под знак их всех, то сделал он это не столько потому, что был уверен в их обладании, сколько потому, что он к этому обладанию стремился. И во всяком случае, не приходится сомневаться в том, что в нем жили Prudentia et Fortitudo[6].

1932, 1 марта

[1] Кабинет медалей
[2] фактам, списанным с натуры
[3] Художник из Пизы (лат.)
[4] Вера, Надежда, Любовь, Благоразумие, Твердость, Воздержанность (лат.)
[5] Смирение (лат.)
[6] Благоразумие и Твердость (лат.)

ПО ВЫСТАВКАМ

I. Официальный портретист

Мы как-то склонны игнорировать, что кроме того искусства, которым сейчас принято интересоваться, искусства, показывающегося в магазинах и лавочках rue de La Boëtie[1] и на Монпарнасе, в Париже существует и обладает значительными силами другое искусство, к которому за десятки лет успела выработаться известная традиция презрения. Да не подумает читатель, что я, так часто избиравший мишенью своей критики именно это искусство характера «pompier»[2], собираюсь теперь, на старости лет, приняться за его реабилитацию. Но, движимый чувством справедливости, я все же должен признаться, что подчас получаю довольно приятные впечатления именно от этого немодного искусства.

Надо еще сказать, что как раз эти впечатления стали просто более редкими, нежели другие. Всяких врагов академической рутины мы видим сколько угодно, а кое-кого даже и до пресыщения; новшествами во что бы то ни стало, безудержными порывами молодости хоть пруд пруди, а чтобы получить хотя бы какое-то представление о творчестве этих самых «стариков», этих «pompiers»[3] приходится делать некоторые усилия.

Подобное усилие я и рекомендую сделать читателю. Пойдите посмотреть в галерее Шарпантье на то, что выставил там архиофициальный художник современной Франции, не столько, впрочем, официальный, сколько «официозный». Марсель Баше как будто не писал портретов для тронных зал и для га-

лереи предков. Его искусство более интимного порядка. Но в интимном кругу его мы найдем лишь лиц высшего общественного ранга, начиная от президентов республики и кончая знаменитостями, могущими по меньшей мере величать себя «бессмертными».

Огромное большинство выставленного – не масляная живопись, а пастели, и многие среди них называются «этюдами». Но то, что это пастели и этюды, не мешает общему впечатлению «солидности», а так как главной целью выставки было сгруппировать известный документальный материал, то эта солидность и не вредит задаче. Историку наших дней было бы полезно взглянуть на это собрание весьма схожих, толково, серьезно и с известной скромностью зарисованных голов.

Лучшая черта типичных для Баше зарисовок – это именно их скромность, а также та школьная выправка в добросовестном изучении натуры, которая как раз может раздражать людей, не умеющих в наши дни рассматривать художественные произведения по признаку того, что они изображают и насколько точно они это изображают. Современная критика приучает смотреть на картину не как на изображение чего-либо, а как на известное решение той или иной живописной проблемы. Портрет может быть и совершенно непохожим, вид местности неузнаваемым, анекдотический или символический смысл не поддающимся разгадке, и все же портрет, пейзаж или сюжетная картина *будет* обсуждаться, а хвалить ее будут или ругать в зависимости от того, отвечает ли она вообще требованиям передовых эстетических доктрин.

Только для старого искусства делается исключение. Там позволено наслаждаться как тем, до чего верно передана действительность, так и тем, до чего выразительны те или иные психологические мотивы. В частности же, в старинных портретах нас умиляет, если из них глядит живой человек и если через данное лицо нам становится более понятным дух давно ушедшей эпохи. Таково отношение к искусству прошлого. К новому же мы не приучены так относиться, и особенно любопытна такая современная эстетическая привычка в приложении к портрету. Художник может и вовсе вывихнуть физиономию, он может ее представить точно отраженной в одном из тех зеркал, в которые под раскаты хохота гуляки смотрятся на фуарах[4], художник может даже «разложить своего пациента» и под видом портрета дать настоящую окрошку – все это терпится и даже восхваляется, раз соответствует «современному сознанию». Но не дай Бог портретисту добросовестно и точно изобразить то, что он видит, это сейчас клеймится «академической рутиной», на это даже и смотреть не хотят – подчас те самые люди, которые только что в музее дивились мастерству и убедительности какого-нибудь голландца XVII в. или француза XVIII.

Далека от меня мысль ставить портреты Марселя Баше рядом с настоящими, первейшими величинами прошлого... Их мы сейчас оставим в покое. Но я думаю, что наши правнуки не без живого интереса будут обозревать коллекции таких, если и не блестящих, то честных и добросовестных изображений, создавших вполне заслуженную славу Баше в среде так называемых сильных мира сего. Но и не дожидаясь этой оценки правнуков, можно и самим провести на выставке Баше интересный и поучительный час. Только не надо задаваться целью увидеть «настоящую живопись», «темпераментный размах», «душу» или «сердце». Здесь властвует одна рассудительность, один разум, которому подчинен зоркий глаз художника, вышколенная рука и толково выработанная для определенной цели манера.

> 79 <

Методично ровно, одинаково, без отступлений, вызванных настроением, представлена каждая из этих «особ первых четырех классов», весь этот «генералитет» военный, правительственный и светский. И лицо каждой такой персоны, если и не представляет собой особенно волнующей *картины*, то все же является ценным в своей точности документом. Все изображенные у Баше – господа и дамы – освещены одинаково, позируют на установленной раз навсегда дистанции, одеты в то самое, в чем они одеты каждый день, и именно так одеты, как того требуют светское приличие или форменное предписание.

Пускаться в какие-нибудь характеристики относительно отдельных портретов я не хочу. Так легко наткнуться на весьма деликатные вопросы. Надо бы, пожалуй, кроме того, иметь более определенные политические убеждения, нежели те, которыми я обладаю, или же более беспристрастное отношение к *действующим лицам актуальности*. Не нужно ни на кого «сердиться», никого в чем-либо подозревать или обвинять. Я же грешу обратным и не могу без того обойтись, чтобы не видеть в тех или иных, властью или авторитетом наделенных людях «виновников всевозможных бед». Так уж создан. Одно могу сказать, что всякие взвешивания и всякие оценки общественно-морального порядка невольно возникают перед этими глазами, глядящими на вас то острым, то притупленным взором, и перед этими ртами, то сжатыми в волевой напряженности, то усмехающимися деланной или натуральной улыбкой.

Моментами в поисках характерного выражения Баше заходит чуть дальше той границы, которую он раз навсегда себе поставил, и тогда такое лицо начинает трепетать, тогда в портрете появляется известное пламенение, вроде того, что озаряет почти все портреты былых времен. Однако подобное «баловство» художник позволяет себе лишь в редких случаях, и это вполне понятно. Ведь всякое пламенение в той сдержанной, сановитой компании, из которой набирается клиентела[5] Баше, считается чем-то неподобающим. Там же все подчинено законам хорошего тона, хороший же тон не признает слишком откровенного горения. Зато во всем должно чувствоваться *положение*, основательный общественный фундамент и большое (отнюдь не преувеличенное) сознание собственного достоинства – и это именно у Баше и чувствуется.

Совершенно отдельно стоит на выставке маленький портрет Клода Дебюсси, являющийся неоценимым документом для нашего знакомства с автором «L'après Midi d'un Faune»[6]. На этом портретике 1884 года, исполненном совершенно еще в духе Лейбля или Бастьен-Лепажа, Дебюсси под шапкой своих черных волос сам имеет вид юного фавна. И таким, вероятно, он и был, когда, проживая в Риме на лоне природы, воспетой Вергилием и Овидием, он со всей страстью молодости набирался тех впечатлений, которые много лет спустя ему пригодились, чтоб выразить всю свою «тягу к стихийному» и все свое «языческое мироощущение»...

1932, 12 марта

II. Случайное, но превосходное

«Несколько значительных картин от Мане до Ван Гога» – так озаглавлена выставка, устроенная в галерее Дюран-Рюэля (37, авеню де Фридланд) с благотворительной целью помощи «Обществу друзей детей». Заглавие скромное, затея случайная, выбор тоже случайный, ибо здесь собрано то, что оказалось под рукою как в богатых запасах самого «дома», так и коллекционеров, представивших на выставку свои сокровища. А между тем получилось весьма приятное и гармоничное целое – особенно приятное для тех, кто не мог побывать в

Лондоне и полюбоваться тем, что собрано на выставке в Royal Academy[7]. Как-никак, но и эти 55 картин могли бы где угодно представить одну из славных страниц недавнего прошлого французской живописи.

Гармоничность же получилась потому, что все выставленное принадлежит одному течению. Некоторыми уклонениями представляются лишь таитянская идиллия Гогена, трактованная плоскостными цветистыми пятнами без следа моделировки, «экспрессионистский» пейзаж Ван Гога и, наконец, не совсем созвучные с остальным произведения Гийомена и Тулуз-Лотрека. Зато остальное принадлежит всецело той главе развития французского искусства, которая носит название импрессионизма, которая начинается с «открытий» Мане и которая ознаменована творчеством таких мастеров, как Ренуар, Пикассо, Сислей, Моне и Сезанн. Как раз эти художники являются и теми столпами, на которых покоится все великолепие «нового» отдела лондонской выставки.

Правда, на выставке у Дюран-Рюэля каждый из этих мастеров представлен не одинаково замечательными вещами, и пропорциональность не соблюдена так последовательно, как бы хотелось. Но это и не «экзамен» и не «итог» – это почти совершенно случайно выхваченная горсть из того богатства, какое представляет собою вся «школа» в целом (кто же теперь сомневается, что эти «неучи», как их прозывали в академической среде, создали настоящую *школу* и были подчинены строгой вкусовой и волевой дисциплине?), но какова же должна быть школа, если и случайно выхваченная из нее горсть способна оказаться столь значительной и доставить столько радости.

Менее других из всех участников посчастливилось Мане. Его творение уже давно разобрано и, увы, в значительной степени покинуло Европу. На выставке всего только прелестный, почти монохромный набросок портрета Берты Моризо, виртуозно написанный (ранний) натюрморт с рыбами, большой эскизно трактованный портрет мальчика, выглядывающего из садовых зарослей, и отличный, но скромный «уголок сада». Всего двумя картинами представлен Буден (зато одна из них упоительная «Венеция», могущая, несмотря на сдержанность гаммы и на строгий реализм, сравниться с самыми чуткими и поэтичными Гварди). Не вполне достойным образом представлен еще и Сезанн, хотя и интересны выдержанный в сизых тонах портрет г-жи Сезанн и натюрморт с яблоками. Зато о каждом из остальных мастеров импрессионизма можно иметь отличное представление, а о некоторых из них и *наиболее для них выгодное*. Случайно встретившиеся здесь вещи (удивительно, что не все они еще ушли в Америку) представляют разные этапы эволюции импрессионизма и очень удачно дополняют друг друга. И при этом каждая говорит за себя, каждая есть шедевр, которым не устаешь любоваться...

Если бы я был богат, с какой бы жадностью я приобрел две «снежные» картины Сислея и изумительный вид на авеню де л'Опера Писсарро. И в эту же свою избраннейшую коллекцию я бы включил девочку с голубым кушаком и обе «Танцующие пары» Ренуара 1883 г., даму перед зеркалом Берты Моризо, помянутую картину Ван Гога (дождь хлещет и наводняет безотрадный клочок пейзажа), «Тюильри» и поезд в снегу Клода Моне... Сколько во всем этом обостренного чувства природы, сколько трепетной жизни! И какая во всем чудесная своеобразная техника – как будто несколько неуверенная и робкая (во всяком случае, лишенная виртуозной «бравуры»[8]) и все же в высшей степени умелая и мастерская!..

Взгляните, например, на тот зимний пейзаж Сислея, на котором центральным красочным пятном является желто-бурая слякоть изъезженной, уходящей в даль дороги. Изумителен здесь один выбор неприхотливого, но сколь

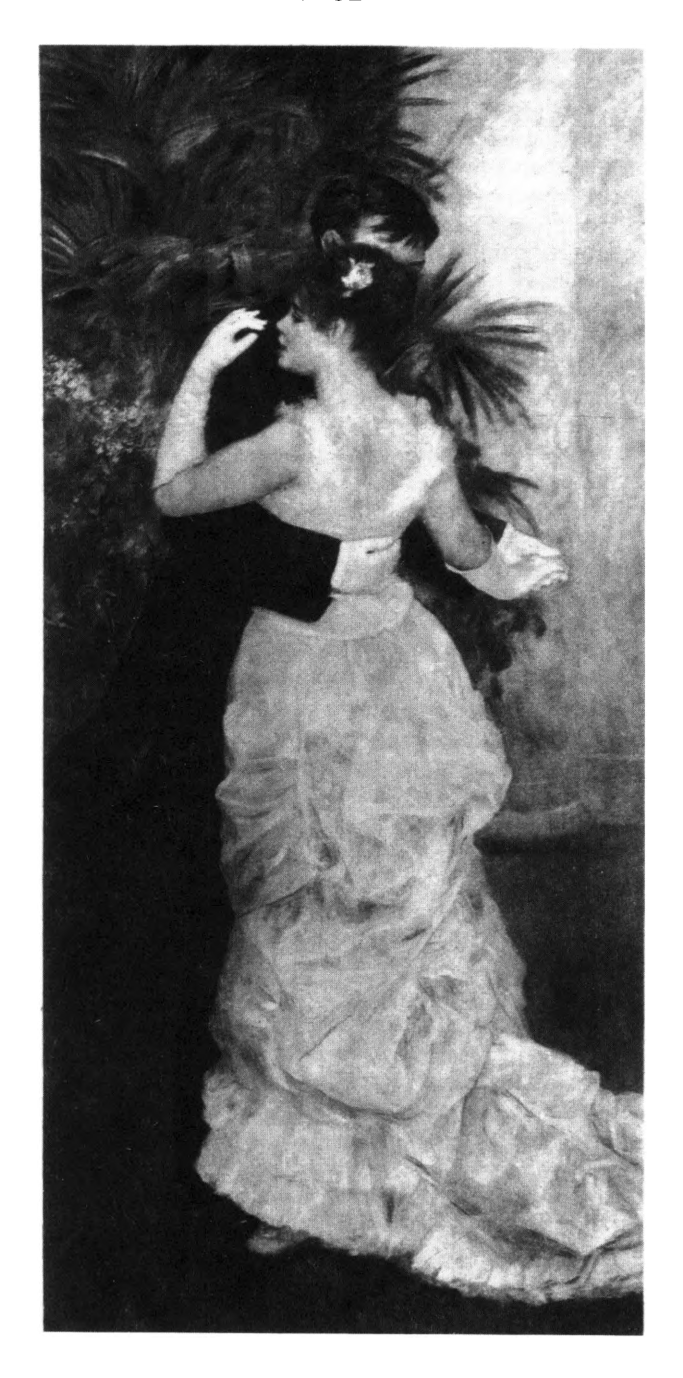
«щемяще-настраивающего» мотива. Но еще более поражает то, как все *это написано*, какой это чудесный «кусок живописи»; как светится прозрачная эмалевость сумрачного и все же воздушного неба, какие нюансы соблюдены в отношениях между деревьями, домами и снегом. Наконец, как все это «построено»! Все *стоит*, все просто и крепко связано – без того, чтобы эта связь была бы где-нибудь бестактно подчеркнута. Прием у Сислея такой – точно все сразу набросано, быстро и кое-как. На самом же деле в его лучших картинах нет ничего случайного, лишнего или недоговоренного. Как самый замысел, так и каждый отдельный мазок – все, не будучи подчинено какому-либо рассудочному контролю, все же полно «художественной мудрости», все полно той выдержки, которая только и создает картину – не просто удачную запись с натуры, не добросовестный этюд, а подлинное, зрелое, продуманное и прочувствованное художественное произведение. Какой чудесный мастер Сислей – все еще не достаточно оцененный...

Такая же зрелость и такая же «художественная мудрость» составляют и исключительное достоинство обеих «Танцующих пар» Ренуара. Как мы здесь еще далеки от его позднейших «мармеладов», от слащавой гаммы его розовых купальщиц, от всей той «мусоленности», которая портит его старческие произведения, начиная с 1890-х годов. А намек на это уже имеется и здесь. Живопись Ренуара к началу 1880-х годов стала приобретать известную зализанность, а сочетания красок *подошли* к самой границе, которая отделяет интенсивную цветность от тягостной приторности. Но что может быть пленительнее этих «дразнящих подходов» – подходов вплотную к чему-то запретному!

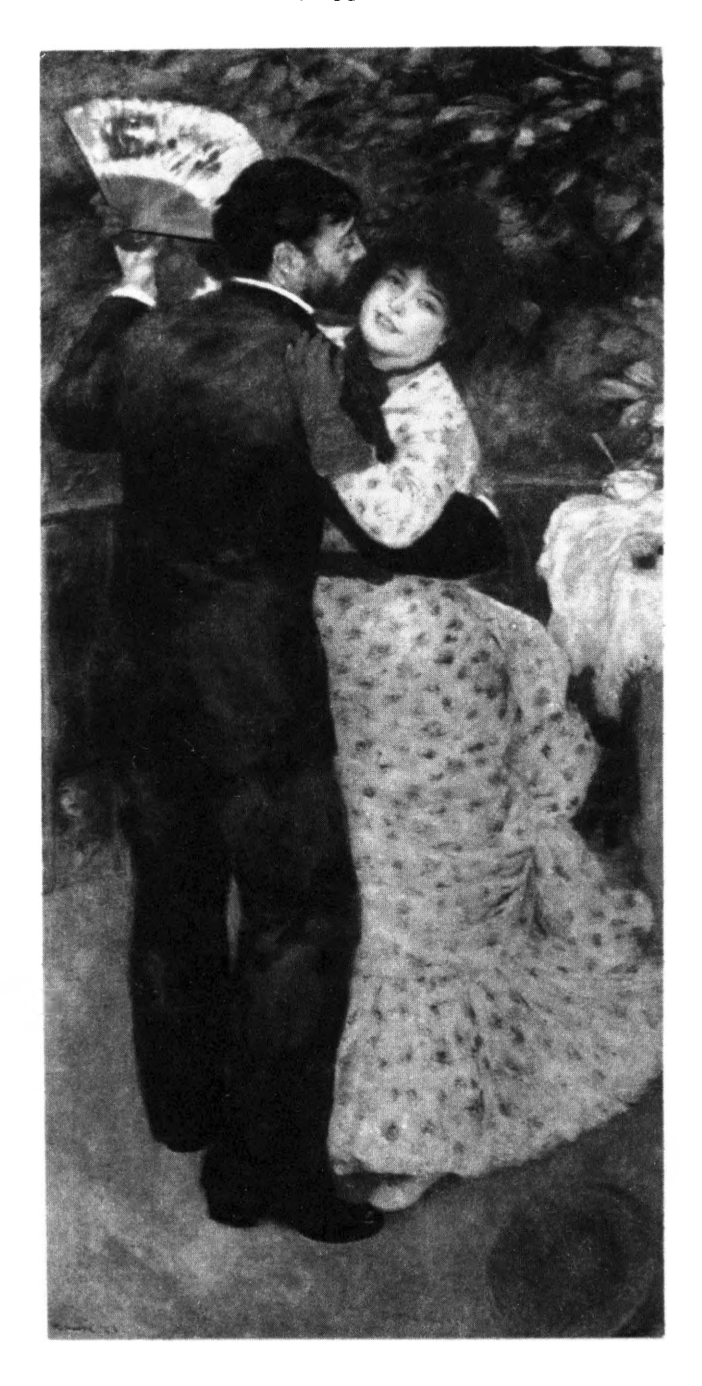
И какие это чудесные *французские* вещи! Много превосходного создали в XIX веке и немцы (напрасно ныне забытые), и бельгийцы, и англичане, и, наконец, наша отечественная живопись. Но у французов имеется свое какое-то (и очень большое) преимущество: исключительная смелость при изумительной тактичности. Другие школы с большим вниманием отражали действительность и немало поспособствовали тому, что век рационализма и изобретений сохранится в памяти человечества и как век восхитительной поэтизации жизни. Но у «французов» эта поэтизация жизни получилась самой естественной, самой простой и самой смелой. Соотечественники Стендаля, Бальзака, Флобера и Мопассана в живописи дали совершенно равноценные «документы» – и не документы одной прозаической видимости, но документы тончайшей и ароматной поэзии.

Так и эти танцующие пары при всей кажущейся банальности темы – настоящие песнопения тогдашних увлечений, тогдашних «романов». Улыбка веселой простушки в красной шляпе, всецело отдающейся ритуалу «объятий в музыке», *выразительность* круглого плечика ее городской «сестры», с такой девичьей грацией положившей руку на фрак кавалера, *выразительность* ее шуршащего, пенящегося шлейфа – это не случайные удачи импровизации, а вполне зрелые, созданные глубоким художественным чувством при чрезвычайном мастерстве творения – настоящие памятники времени, целой эпохи человеческой культуры.

И как досадно, что царивший тогда разлад между разными отраслями искусства не дал возможности образоваться настоящим монументальным целостностям... Когда в те времена приступали к грандиозным сооружениям, то не Ренуар и его товарищи бывали призываемы для совместной работы с архитекторами и скульпторами, не о них вспоминали официальные заправилы, а призывались всякие академические виртуозы, не всегда лишенные таланта, но всегда мертвые и скучные.



О. Ренуар. Танец в городе



О. Ренуар. Танец в деревне

> 84 <

Глядя как раз на эти танцующие пары Ренуара, невольно попадаешь на подобные рассуждения на тему «если бы да кабы». И невольно стараешься себе вообразить, что, например, представляла бы собою отделка Парижской Оперы, если бы Гарнье догадался обратиться к Ренуару и ему подобным, вместо тех квази-Рафаэлей и квази-Корреджо, которые перед всем светом представляли тогда французский вкус... Но разлад существовал, разлад вылился в грандиозном масштабе, и, увы, раззолоченные, напыщенные формы «Оперы» не способны скрыть то художественное убожество, которое царит в ней, так же, впрочем, как царит оно в других монументальных созданиях Второй империи и Третьей республики...

1932, 19 марта

[1] улицы де ла Боэти
[2] банального, шаблонного
[3] рутинеров
[4] ярмарках (от *foire*)
[5] клиентура (от *clientèle*)
[6] «Послеполуденный отдых фавна»
[7] Королевской Академии (англ.)
[8] бравурности (от *bravoure*)

МУЗЕЙНЫЕ ВОПРОСЫ

Под заглавием «Meisterschaft und Mittelmass», что можно перевести приблизительно так: «Мастерство и посредственность», берлинский кабинет эстампов устроил любопытную выставку, в которой не только интересны экспонаты, но интересна и сама руководящая идея. Выставлены такие рисунки первоклассных художников прошлого, в каждом штрихе которых кроется живой дух и вдохновение, в которых с удивительной меткостью переданы характерные черты, подмеченные в натуре; а рядом помещены рисунки тоже художников выдающихся, но «второстепенных», в которых обнаруживается известная робость или слишком явная школьность, не оживленная свободным личным подходом. Гениальный Матис Грюневальд сопоставлен с умеренно даровитым Брозамером, Дюрер с его подражателями Амбергером и Шейфелейном, Рембрандт с его учениками, Болем и Флинком, и т.д. Объяснительные же тексты наводят среднего посетителя на «правильный» путь восприятия, и критика не только с одобрением отзывается о подобном воспитании непосвященных, но попутно указывает и на то, что такого рода воспитание является вообще насущной задачей современного музейного дела. Спрашивает она только, достаточна ли такая система оценки по степени мастерства, предполагающая как-никак в посетителе известную уже подготовленность, и не следовало ли бы обратиться к еще более ярким формально аналитическим признакам – с подчеркиванием оттенков темперамента, национальных особенностей и т.д.

Повторяю, затея берлинского Купферштихкабинета[1] в высшей степени любопытна, и можно пожалеть, что мы не там и не можем посмотреть на получившиеся сопоставления – ведь *всякие* сопоставления ценны, а данные в особой степени, ибо они затрагивают коренной вопрос, в чем, в сущности, та самая «искра Божья», благодаря которой художественное произведение становится мастерским. Но вот выводы, делаемые критикой, и пожелания ее представляются уже более рискованными, а самое указание на то, что вообще музеи в своих экспозициях должны придерживаться именно «просветительной» программы, пожалуй, и ересь.

Вопрос о программе музейной экспозиции стоит сейчас на очереди, и

вполне можно утверждать, что вопрос этот *больной*. Чему должны, в конце концов, служить художественные музеи – эти конгломераты самых подчас разнородных предметов? Чему и кому? Один ответ: науке и ее представителям; другой – воспитанию чувства красоты в массах; третий – знакомству широких слоев с историей культуры, и т.д. Наконец, своеобразной логичностью отличается советская формула – музеи, как и все прочее, должны служить торжеству марксизма, и можно удивляться, почему до сих пор медлят фашисты провозгласить противоположный принцип, что музеи должны служить одному возвеличиванию нации...

При этом, на лицо факт, что *профану* вообще «не одолеть» ни одного из современных больших музеев. Когда видишь в Лувре волочащихся за поводырем куковские компании или жалких одиночек, уныло переходящих из зала в зал, с ужасом удостоверяющихся, что перед ними раскрывается все новое и новое, то само существование музеев начинает казаться чем-то в высшей степени парадоксальным, каким-то нелепым пережитком или одной из тех «кар», которые человечество придумало во искупление своих грехов, считая в данном случае за грех праздное любопытство.

«Профан» уже и взмолился о пощаде, а так как «профан», как-никак, полноправный гражданин (или же чужестранец, носитель драгоценной валюты), то музейные хозяева принуждены прислушиваться к таким мольбам и стонам. С другой стороны, и демократический дух нашего времени требует помочь всем алчущим образованности. «Все для народа», а тем паче музеи, «на народные деньги» содержащиеся, о народном прошлом толкующие. А так как народ в массе своей не образован, то нужно его посредством музеев образовывать. Отсюда и следует правило: отнюдь не приводить в отчаяние алчущих знаний, забрасывая их слишком огромными массами «сырого материала», а, напротив, следует бережно приручать их, приспособляясь к среднему уровню, вооружаясь популярной указкой. Музеи «нужно пустить в оборот» – это намечающийся лозунг наших дней, и по этому поводу я вспоминаю, как в обстановке специфической советской демагогии этот же принцип принимал подчас дико смешные формы. В самом еще начале революции какой-то прыткий реформатор носился даже с проектом «подвижных и странствующих музеев» и очень обижался на музейных хранителей, когда те давали ему отпор, отказываясь предоставлять Рембрандтов и Рафаэлей на предмет развозки по самым глухим местностям, дабы и там людей не лишать благодеяний образованности.

От мудрых немцев, разумеется, нельзя ожидать таких карикатурных экспериментов, и, напротив, все, что они до сих пор предпринимали в области музейного дела, всегда носило характер самого любовно внимательного и толкового отношения к предмету. Когда немецкие музеи в поисках того, чем бы можно было расшевелить интерес в массах, изобретали для своих Separatausstellungen[2] те или иные «предлоги» (или производили перегруппировки существующих собраний), то делали они это не только не щадя средств, но и с величайшим тактом. Даже то, что ими сделано, в настоящий несчастный период остается непревзойденным в странах, несравненно менее страдающих от условий послевоенного времени. Это позволяет надеяться, что и впредь у них хватит той же мудрости, чтоб не удариться в такие новшества, которые могли бы пагубно сказаться на том, что является самим существом музеев. Но и у них «повеления популяризации» начинают сказываться все настойчивее, и нельзя вполне поручиться за то, что за случайными опытами не последуют подстрекаемые прессой, более опасные. Как бы и там, несмотря на мудрость, собрания музеев не превратились со временем в «подвижные материалы», ко-

торые можно будет подносить во всевозможных комбинациях, в таком случае возникла бы угроза и самому основному принципу музейного дела – «неприкосновенности».

Теперь слишком часто забывают, что настоящее назначение музеев именно в том, чтобы *переживать века*. Хранящиеся в музеях предметы, будучи изъяты из оборота, должны обеспечивать главным образом возможность общения с самыми отдаленными поколениями, и среди всякого собирательства особенно ценны, именно ввиду этой цели, сокровища художественные – искусство, тот «язык богов», тот «общий» и «вечный» язык, посредством которого становятся понятными и самые, казалось бы, «чуждые» данному миропониманию идеи, верования и стремления. Если же в этом главная суть музеев, то нужно остерегаться таких тенденций, которые превращали бы музеи в образовательные учреждения, в которых можно *учиться*. Музеи скорее храмы, нежели школы. Во всяком случае, *не школы*. Школы должны меняться сообразно с господствующими идеями. Но музеи не должны меняться в основном своем составе, следуя колебаниям разных возникающих теорий. Всем тем, чем они владеют, они должны владеть в наиболее *верных* условиях.

Тут мы и возвращаемся к вопросу, поднятому по поводу выставки, устроенной в берлинском Кабинете гравюр. Вопрос этот выходит за рамки данного случая, но как раз в той безобидной форме, которую он получил, возникнув из сопоставлений «мастерства и средней руки», – заложена некая ересь, чреватая опасными последствиями. Опасно сводить, из воспитательных целей, музей к выявлению какой-то изощренной избранности. И опасно, при такой сводке, руководиться культом гениальности и связанным с ним презрением «средней руки». Особенно же опасно притягивать широкие массы простаков в такие эстетические разборы. Когда-то уж этим занимались академии, и известно, сколько вреда принесло истории искусства именно такое академическое установление всяких канонов и табелей о рангах, согласно Аполлоновой милости. Профан в том ярче всего и обнаруживает свое профанство, что он слишком склонен к упрощениям, слишком охотно верит разным контрастным сопоставлениям и якобы вытекающим из них абсолютным выводам. «Это вот гениально, а вот это дрянь, хотя с виду и похоже на гениальное». А отсюда с легкостью может возникнуть и гонение всего «посредственного», желание лишь за «первым сортом» оставить почет и обеспечить вечное хранение.

Между тем как раз очень подчас пленительное кроется в таких произведениях, в которых как будто мастерства и не так много, которые на поверхностный взгляд, проверенный эстетическими формулами, кажутся посредственными. Само «мастерство» не всегда легко показать и выявить хотя бы и посредством самых остроумных сопоставлений. Если бы идти таким путем, то музеи рисковали бы вернуться к старым «Трибунам» и «Квадратным салонам», в которых вещи и были сгруппированы по признаку наличия «предельного мастерства». И тогда-то начался бы великий соблазн для «просвещаемого» профана. Он невольно привык бы считать, что выбор за него сделан абсолютно компетентными судьями, и уже не он трудился бы делать свой, не желал бы «действительно» приобщиться к искусству, найти в нем то самое, что могло бы ему *лично* полюбиться. Таким образом, к профану не только не «придвинулись бы» музейные сокровища, а, напротив, такое поднесение приучило бы его к пассивной, чисто формальной вере в эстетические оценки – а это настоящая пагуба и омертвение...

И это особенно пагубно могло бы отозваться на самой сохранности культурных богатств. Очень скоро могла бы выработаться рутина таких сопостав-

лений, из которых получилась бы очевидность преимущества первого сорта и очевидная презренность «второго и третьего». А это, в свою очередь, невольно повело бы к настоящим гекатомбам всего «второстепенного» и «третьестепенного», в чем, однако, как раз бывает столько душистых, самых трогательных инвенций, столько своеобразной наблюдательности и, наконец, даже настоящего мастерства, но не того «первосортного», очевидного, холодного и горделивого, а мастерства «скромного», выстраданного и благодаря этому подчас более глубокого...

Категории талантов, разумеется, существуют. Там, на Парнасе, в «канцелярии Аполлона», вероятно, существуют счетные книги и инвентари, в которых ведется ведомость талантам, кому-де дано больше, кому меньше и какого качества каждая такая подачка. Подсмотреть бы, что значится в этой божественной бухгалтерии, было бы и весьма любопытно. Но, в общем, это не дело человеческого уразумения. И, во всяком случае, не рекомендуется заводить здесь, среди всей нашей суеты и горячки, какие-то *подобия* этим «божественным» классам и рубрикам. Не следует, главным образом, слепо верить в эти наши подобия. И особенно не следует, согласно этой вере, насиловать внимание людей, не могущих, по далекости своей от искусства, отдаваться ему с должным личным горением.

Давайте устраивать какие угодно показные выставки, давайте сопоставлять и близкое, и далекое; будем воздавать должное тем музейным деятелям, которым удается «подносить» находящиеся под их охраной сокровища в наиболее выгодных ансамблях, в лучших условиях простора и света. Но будем остерегаться такого направления, которое могло бы привести к превращению музеев в училища, в «школы абсолютно верного вкуса», где бы разжевывались всякие эстетические истины, теряющие всю свою истинность с момента, когда они разжеваны.

1932, 26 марта

[1] Кабинет гравюр (от нем. *Kupferstichkabinett*)

[2] отдельных, тематических выставок (нем.)

НОВЫЙ РУССКИЙ БАЛЕТ

I

Человеческой природе вообще свойственно отставлять свои кумиры в недоступные храмы. Люди любят замыкания и завершения, какие-то истории вещей и лиц с очень отчетливым концом, которому они охотно придают характер апофеоза. Nec plus ultra[1]. Я и сам не против этого. Как известно, я принадлежу к убежденным и «натуральным» пассеистам и предпочитаю изучать и то, что имеет лишь отдаленное, почти трансцендентное воздействие на текущий момент. С другой стороны, я вовсе не отрицаю в самом принципе «культ великих людей». Напротив, я считаю, что le cults des grands hommes[2] – одна из основ всего нашего культурного накапливания. Но в то же время я ненавижу, когда явления, полные жизни, творческих порывов и неизбежных, но святых ошибок, возводятся в ранг непогрешимостей. Особенно же ненавистны мне ссылки на какие-то заветы и то, когда фанатики памяти, прикрываясь

культом уже отошедших в вечность людей, противятся продолжениям их дел, сдавая их в архив ложно понятого пиетета.

Покойный С.П.Дягилев был несомненно гениальным человеком. Вот уж кто «avait du génie»[3]. И он сделал необычайно много для той области, которая, если и представляется в ансамбле всего человеческого существования чем-то не очень значительным, то все же озаряется подлинным аполлоновым отблеском. И вот фигура Дягилева в представлении иных из его почитателей начинает казаться до того внушительной и священной, что они даже готовы противиться тому, чтобы продолжилось нечто, им начатое и созданное. Вот, если бы продолжение дягилевского дела оказалось каким-то издевательством над его памятью, если бы под видом продолжения началась недостойная профанация – тогда, разумеется, это было бы другое дело. Тогда и я бы поднял тревогу, требуя, чтобы прекратилось подобное безобразие. Однако, если это не так, если это новое является чем-то *весьма близким* по существу и весьма родственным по духу тому, что было «делом Дягилева», то почему же это за таковое не признать и как этому не порадоваться?

При всем моем пассеизме[4] я очень люблю всякие «возрождения» и все, что носит характер какой-то победы над смертью. А в данном случае получился именно род возрождения, а не подделка. Разумеется, было бы неосторожно сразу выдать новой затее после первых же удач аттестат полной ее художественной добротности. Всякое может еще случиться. Ведь уже очень все стало сейчас сбивчивым – и люди, и мысли, и дела. Но, сделав такую оговорку, я все же разрешаю себе радоваться тому, что «русский балет», балет того характера и стиля, которые мне дороги, что дело, недавно еще носившее славную фирму Дягилева, снова теперь живет... И я не могу не поздравить тех, которым удалось совершить этот подвиг – в первую голову нужно подивиться энергии, толковости и вкусу настоящего инициатора, настоящей «души нового дела» – В.Г.Базиля.

II

Русский балет, а если хотите точнее: балет, как мы, русские, его понимаем и любим, это не только плясовое действо, а нечто такое, в чем сгармонированы под знаком Терпсихоры все элементы и части, составляющие *театральное зрелище*. И эта гармонизация тогда лишь вполне удовлетворяет *нашим* требованиям, когда она достигается не посредством какой-либо нейтрализации и взаимных компромиссов, а когда она получается яркой и интенсивной, когда каждому элементу оставляется вся сила воздействия, а все вместе сливается в одно неразрывное целое. Чтобы театральное зрелище было действенным, нужно, чтобы оно содержало силы, поражающие и увлекающие. Вполне же добротно театральное зрелище только тогда, когда эти силы гармонично сочетаются, не «дерутся» между собой, если же и вступают в борьбу, то не иначе, как по воле и согласно нарочитому намерению главного artifex-a[5].

Все это азбучные истины – и, однако, ныне и особенно здесь, в чужих условиях жизни, среди людей, отвыкших серьезно относиться к театру, они столь часто забываются даже нами, что полезно о них вспомнить.

В основе балетного зрелища, как мы его понимаем, всегда лежит известная идея – будь то сюжет, фабула или просто какая-нибудь пластическая мысль. Выявляется же эта идея в виде хореографического действия на живописном фоне картин, определяющих место, и под музыку (либо специально сочиненную, либо толково подобранную), способствующую рождению вырази-

тельных движений, имеющих целью тот «сюжет» выявить. Словом, балет в нашем русском понимании все еще настоящий театральный Gesamtkunstwerk[6] – такого же смысла и значения, как опера. Но только построен он не на словах и не на пении, а на мимике и на танцах. Можно, разумеется, себе представить, кроме полного театрального представления, и всякие еще «варианты балетного характера». Как в музыке имеются рядом с симфониями, ораториями и оперой – сонаты, романсы и квартеты, так и в искусстве хореографии существуют рядом с театральными Gesamtkunstwerk-ами[7] и выявления более узкого, интимного и, так сказать, «манерного» порядка. Но все же своей полноты, своего fortissimo[8] балетное искусство достигает только тогда, когда оно вполне театрально, т.е. когда оно соединяется со всем аппаратом сцены, когда зрелище становится немой и музыкальной *пьесой*, происходящей в определенной обстановке, – все равно, будет ли эта пьеса драматического, комедийного или даже буффонного характера.

Именно там, где преследуется такая полнота, там наиболее ощущается и потребность гармонизации всех элементов. Разумеется, настоящим «заводящим» началом балетного действия является музыка: музыка родит пляс и арабески мимического действа. Но все же, чем это действо должно поражать полнее и глубже, тем важнее, чтобы и все окружающее его было в таком же характере, как и то, что непосредственно продиктовано звуками. В сущности, неправильно поступают критики, когда, обсуждая балетное представление, похваливают красивые декорации, роскошные костюмы или даже изобретательность балетмейстера. Настоящей хвалой будут такие приговоры, которые констатируют соответствие декораций и костюмов, соответствие танцев и пантомимы с тем, чего требует сюжет и музыка. И, напротив, все, что «выскакивает», все, что слишком отвлекает внимание от общего к частному, уже *зло*. И даже всякое «выскакивание звезд», всякие фокусы, акробатизмы, виртуозничанье есть тоже зло, если относиться к балету «по-русски», т.е. любить его как театральное целое, а не как набор мюзик-холльных номеров.

В свое время виртуозничанье в пении и возникший из него культ горловых связок погубил оперу как достойное драматическое действо, превратил ее в какие-то состязания голосов, постепенно приведя даже к искажению самой школы пения. Не дай Бог, чтобы подобное произошло и в балете. Нужно желать, чтобы балет остался верен принципу благородной и полной театральности... И мне вот кажется, что новый русский балет, рожденный в Монте-Карло, именно и останется ему верен. Этим-то он мне и дорог.

III

Пока созданы «новым русским балетом» четыре новинки и если не все они одинаково меня радуют, то все же все *радуют*, каждая по-своему. Больше всего я получил удовольствия от придуманного Борисом Кохно балета, поставленного Мясиным в «обстановке» Миро на чарующую музыку Бизе «Les Jeux d'Enfants»[9] и от балета, поставленного Баланчиным в «обстановке» Дерена (самый балет его сочинения) на очень веселую музыку Орика – «La Concurrence»[10].

Не стану долго останавливаться на сюжетах. Это мило-забавные пустячки, но они дают повод для всевозможных групповых, плясовых и пантомимных комбинаций и как-никак – это сюжеты. Первый балет, не чуждый реминисценций «Щелкунчика», «Puppenfee» et «Nuit ensorcelée»[11]. Это «история, происходящая в детской» и рассказывающая про радости прелестной девочки

(ее, действительно, *прелестно* играет юная Татьяна Рябушинская) среди оживших игрушек, вызывает восторги не только девочки, но и всего зрительного зала. Второй из особенно мне понравившихся балетов рассказывает нехитрую, но забавную историю про двух провинциальных торгашей готового платья, состоящую из бесконечного ряда гротескных эпизодов на тему «переодевания». Среди тех, кто благодаря конкуренции лавочников совершенно меняет свой облик, оказывается и нищий-бродяга, роль которого превосходно разыграна и станцована несравненным Войцеховским; целая плеяда скромных девушек неожиданно превращается в блистательных балерин, которыми хороводит фея Тамара Туманова. Этой необычайно одаренной девушке мы рукоплескали тогда еще, когда она выступала в качестве изумительного Wunderkind-a[12], а теперь она успела превратиться в самую настоящую и превосходную артистку.

Чисто хореографическая часть в обоих (да и во всех четырех) балетах стоит на необычайной высоте, и каждый балет носит яркую печать того мастера, который его ставил. Но у зрелища «Concurrence»[13] то преимущество, что его декоративно-живописная сторона особенно удалась. «Строгий» Дерен точно пожелал на сей раз отдаться своим детским воспоминаниям, и это вышло у него так убедительно и в то же время так красиво, что от всей этой «живущей картины» получаешь ту радость (ту подлинно художественную радость), какую когда-то испытывал, сидя под елкой и разглядывая новенький, яркий и необычайно занимательный livre d'images[14].

Распространяться о труппе и называть отдельные имена я тоже не стану. Когда парижские спектакли состоятся, мы послушаем отзывы вполне и специально компетентных в этих вопросах людей. Но могу сказать и сейчас, что труппа поражает своей свежестью и своими высокими техническими качествами. От всего веет молодостью (некоторым артистам нет еще 14 лет) и в то же время ни в чем не заметно и тени любительства, дилетантизма. Я думаю, что это своего рода «чудо» получилось как результат условий заграничного существования. Вся эта молодежь выросла вдали от берегов Невы и от «Театральной улицы», а между тем и на самых блестящих выпускных испытаниях балета в былое время мы не запомним такого подбора превосходных сил. Большая заслуга здесь принадлежит тем перворазрядным артистам, которые на чужбине занялись преподавательской деятельностью. Но есть еще и своеобразный плюс, обусловленный именно фактом эмиграционного существования. Самый «классовый подбор» получился здесь иной – более культурный, менее узкопрофессиональный. Среда, из которой черпался главный контингент учеников казенного училища была довольно скромного ранга. Здесь же, напротив, зачастую дети, посвящающие себя танцевально-артистической деятельности, принадлежат к самым культурным семьям, они de très bonnes familles[15]. И это положительно сказывается в манере себя держать, а, пожалуй, даже и в каких-то нюансах грации. Самые уроки «на свободе», вдали от классной казенной ферулы, воспринимаются, вероятно, более сознательно, более горячо, менее механично – а в результате и получается желанная жизненность.

Сознательность и жизненность, сказывающиеся в каждом отдельном лице, слагаются в общем в совершенно удивительный ансамбль. Этому несомненно способствует как толковая организация всего дела и «талантливо проводимая» дисциплина (большие заслуги в этом принадлежат стародавнему режиссеру Дягилевского балета С.Л.Григорьеву), так, в особенности, руководство и личное влияние таких совершенно выдающихся постановщиков, как Мясин и Баланчин. Не скажу, чтобы решительно все, что ими создается, отвечало моему вкусу. Оба они молоды, оба выросли в такие годы, когда уже на всем све-

те начала царить та «трагическая чепуха», которая разразилась в 1914 году. Но *верю* я в них обоих, верю в их совершенно исключительные таланты, причем я убежден, что с течением времени эти художники одолеют в себе то, что является наносным и что вполне объясняется общей обстановкой наших дней.

Впрочем, в Мясине этот процесс уже почти и завершился. В нем уже почти все благополучно; он уже весь на пути к «классическому просветлению», и, достанься ему теперь настоящая большая задача, он развернулся бы в полном великолепии. Ему бы поставить балет «на весь вечер»! И чтобы при этом ему было дано все потребное количество времени, которым располагал Петипа. В Баланчине, который значительно моложе Мясина, больше «сырости», смятенности, больше юношеского задора, но мне кажется, что и в нем окончательный перелом может произойти в недалеком будущем. И тогда автор таких уже исключительных постановок, как «Les Dieux Mendiants»[16], как «Le Bal»[17], как нынешняя «Церемония» и «Concurrence»[18], покажет себя в еще более пленительном преображении.

Сейчас уже все, что делает Баланчин, не только носит печать таланта, но обладает и большой *душистостью.* Это *поэтично.* Даже доходящие до гротеска шалости его обладают поэтичностью – ведь обладают же ею иные карикатуры в графике и в живописи. Особенности же личного характера Баланчина заставляют предполагать, что эта «поэтичность» никогда не выродится у него в слащавость, тогда как, с другой стороны, его вкус удержит его и от впадения в печальное и утомительное кривлянье над большой ответственной задачей и таких при этом условий, которые позволили бы этому творению созреть без столь вредной и развращающей спешки. Баланчин вполне заслуживает, чтобы такое редчайшее в наше время счастье ему выдалось.

1932, 4 июня

[1] Дальше некуда (лат.)
[2] культ великих людей
[3] был гениальным человеком
[4] тяготении к прошлому, уходе от современности
[5] творца (лат.)
[6] произведение искусства, синтетическое художественное явление (нем.)
[7] зд. многоплановыми представлениями (нем.)
[8] фортиссимо (от ит. *fortissimo*)
[9] «Детские игры»
[10] «Конкуренция»
[11] «Фея кукол» и «Волшебная лавка»
[12] чудо-ребенка, вундеркинда (нем.)
[13] См. прим. 10
[14] томик сказок с картинками
[15] из очень хороших семей
[16] «Нищие боги»
[17] «Бал»
[18] См. прим. 10

ВЫСТАВКА ДЖЕЙМСА ЭНСОРА

La saison bât son plein[1]. Не считая трех больших Салонов, столько выставок, столько выставок, что не знаешь, как всюду поспеть, все одолеть, все в себя вместить... Процесс этого вмещения становится даже своего рода удручающей повинностью – и не мудрено поэтому, что многие выставки пустуют и, разумеется, ни одна «не делает дел».

Выставок не уменьшилось, а вот «меценатов» все меньше и меньше. Между тем ведь не для одних «праздных прохожих» и не для одних «неимущих любителей» они устраиваются, но и (в значительной степени) для тех людей, которые могут при случае и полезть в карман за чековой книжкой. Отсюда невольно навязываются (и все чаще и чаще) вопросы: на что все это? и

как все это может существовать? и чем все это кончится? Не может же до бесконечности предложение перерастать спрос в такой мере...

К счастью, еще существуют такие выставки, на которых подобные вопросы не возникают. Это те выставки, которые имеют определенный мемориальный характер и в основе которых (по крайней мере, с виду) не лежит никакого корыстного начала. Ими я только и собираюсь сейчас ограничить свои беседы и, признаюсь, гораздо спокойнее и приятнее оценивать и обсуждать явления, за которыми не чувствуется ни огорченного лица автора, ни расстроенного лица маршана[2], – в которых, словом, Меркурий если и присутствует (где он только не присутствует?), то инкогнито или на самый дискретный манер.

Из этих «мемориальных» выставок две посвящены уже великим и славным покойникам Буше (у Шарпантье) и Гюставу Доре (в Пти-Пале), третью же скорее следует назвать не мемориальной, а «консекративной»[3], ибо она посвящена художнику, еще здравствующему и лишь за последние годы получившему все чины «мировой знаменитости» и «национальной гордости». С него я и начну, но предупреждаю, что нельзя откладывать посещение и тех двух выставок; все три одинаково интересны, и надо спешить на них побывать, ибо скоро бежит время, так скоро, что и оглянуться не успеешь, как промчатся положенные на них недели...

Имя Джеймса Энсора (отец его был англичанин, мать бельгийка; родился он в Остенде) известно мне с давних пор; впервые я узнал о нем еще тогда, когда, не выезжая из Петербурга, мы знакомились с «Европой» по всяким изданиям, журналам, книгам. Поэтому как-то особенно удивительно, что художник, который уже тогда казался необычайно загадочным, «диким», – все еще работает и все еще представляется диким и загадочным. И теперь немножко боязно за него, как бы официальное признание – король Альбер даровал ему даже титул барона – не повредило его художественной репутации. Вообразите себе, что признание явилось бы Ван Гогу при жизни – разве бы это «пошло» ему? Разве таким фигурам, как он или как, скажем, Верлен, как десятки других «непризнанных», не более к лицу именно их «непризнанность при жизни»?

Операция реабилитации и консекрации[4] с Энсором может оказаться и довольно затруднительной. Я хочу сказать, что Энсор по своей природе, действительно, нелюдимый, одинокий мастер и что ему едва ли удастся когда-либо достичь настоящей популярности. С одной стороны, его чисто живописные качества и вся его манера (или *все* его манеры, ибо у него их было несколько) слишком высокого уровня, чтобы в наши дни не шокировать тех ценителей, кто получил привычку отворачиваться от всякого художественного произведения, как только оказывается, что оно «хорошо сделано». А с другой, идейная сторона всего его творения может смутить хоть кого. Энсор с самых 1880-х годов прячет свои идеи (не чисто живописные, а иные – «моральные», «литературные») под некой маской, и *здесь* это выражение надо понимать не только в переносном, но и в самом буквальном смысле.

Дело в том, что художник почти никогда не пишет живых людей или, вернее, не пишет их с их же собственными лицами. На все свои персонажи он напяливает чудовищные или гротескные маскарадные личины, а то, что скрыто под ними, этого никто не ведает. Неизвестно, смеются глаза за дырами размалеванных картонов, плачут ли, искрятся ли они гневом. Не знает этого, пожалуй, и сам художник. Обойтись же без этого приема он уже не может. Он *привык* к этим пряткам; он не устает тешиться этой своего рода «симуляцией безумия» (в настоящем безумии его подозревают уже давно), да и те, кто вни-

кают в его творчество, рискуют заразиться этой жуткой и, в сущности, очень мрачной игрой. Ведь может быть, что маски Энсора скрывают не живой взгляд, а тусклый взор покойников.

Впрочем, и все, что он изображает, есть не что иное, как страшная игра со смертью. Давно уже Энсор в качестве действующих элементов на своих картинах присоединил к маскам еще и черепа. И целые сцены разыгрываются у него наряженными в тряпки манекенами, на которые надеты вместо кукольных голов пожелтевшие в могилах черепа.

В сущности – это логично. Маски и черепа – явления родственные. И те и другие – образы смерти, и в «рожах» карнавала, и в черепных костях смерть корчит свои иронические гримасы, издеваясь над тем, что представляется раздольем жизни. Но маска – это изделие рук человеческих, это как-никак нечто такое, что предназначено прикрывать все еще живое, это мертвечина на живом, лишь тогда становящаяся истинно мерзкой, когда ее «опустевшую» отвешивают в сторону или бросают в угол, в кучу предназначенного для метлы сора. Маска – все еще некая загадка. Череп же – это недвусмысленная *разгадка*; это «грубо цинический» ответ *Природы* на наши пытливые вопросы, на наше жалостливое заискивание – это мы сами, переставшие быть нами самими, это мертвое и окончательно мертвое, издевающееся над всеми нашими живыми стремлениями и мечтами. Вид черепа неминуемо толкает на «безысходные философствования», на убийственную самоиронию, а в дальнейшем развитии беспомощной, лишенной поддержки религии мысли он толкает и на кощунственные проклятия.

В сущности, духовная сторона искусства Энсора носит именно такой опустелый, арелигиозный и тем самым кощунственный характер. Он уже сорок лет смеется над людьми, над человечеством, а больше всего над самим собой, и этот его собственный смех напоминает скрежет мертвой головы. Есть в этом и что-то ребяческое. Есть какое-то простодушие, простодушный испуг, простодушное пугание. Сквозит что-то жалостливое. Авось-то, кто-нибудь *успеет* еще прийти, разрешит загадку, утешит. Хочется любви, доверия, радостей, надежды, хочется уверенности, что и завтрашний и послезавтрашний день за нами. Хочется жизнь восприять как нечто верное, как ступень, как звено. Но, видимо, пока никто еще не явился утешить Энсора, ничто не заставило его бросить смех, ничто не заставило его улыбнуться ясной улыбкой или хотя бы *от души* заплакать. Именно в душу-то Энсор и не верит.

Это очень странно и очень прискорбно в таком подлинном художнике. Но *прискорбно* отнюдь не в том порицательном смысле, в котором это слово употребляется в эстетической критике. Энсор великолепный живописец и не переставал быть им всю жизнь. *Критиковать* его как художника не приходится. Нельзя и высказывать пожелания («ретроспективные пожелания»), чтобы он писал иное и иначе. То, что он написал, он и должен был написать. И создал он это со всем доступным ему совершенством. И все же его творчество – *прискорбное творчество*. Прискорбно то, что человек, отмеченный таким даром, оказался прикованным к одной безнадежной мысли. И в историю он войдет как один из самых «убийственных» художественных умов, как яркое свидетельство того времени, которое оказалось в духовном тупике и ознаменовалось таким духовным кризисом, в сравнении с которым наш материальный кризис (являясь следствием того духовного) – сущая безделица...

Искусство Энсора *страшное*. Оно содержит в себе трагическую угрозу, но эта угроза лишена всякого принципа, всякого *предостережения*. И как все, что «от дьявола», оно тем более опасно, что к его услугам разнообразные со-

блазны. На выставке имеется одна из самых характерных картин Энсора – один из его шедевров – это «Скелет в мастерской». Но дело вовсе не в этом анатомическом реквизите старого времени, и настоящего полного скелета мы не видим. А видим голую, очень светлую, *лишенную всякой романтики*, всякой таинственности комнату – скорее «классную» или канцелярию, нежели рабочий кабинет большого художника, и в этой комнате мы застаем очень странное сборище, очень жуткое «население». По стене развешаны маски, а на полу валяются в беспорядке мертвые головы, которым благодаря одеждам придан характер «целых человеческих существ».

Пока это только обычная энсоровская гримаса, которая даже может казаться «дешевой» тем, кто не знает всей совокупности его вовсе уж не дешевой жути. Но вот даже те, кто превосходно отнеслись бы к этой картине, не смогли бы не поддаться ее *чарам*. Вся эта мерзость запустения прекрасно написана, твердо, гибко, остро и чутко. В цветных же ее комбинациях вложено столько *вкуса*, что трудно отвести глаза от того, что, в сущности, должно было бы вызывать гадливость. Чудесные, глубокие красные колеры звучат рядом с золотисто-желтыми, глубоко зеленые с рыжими; на столе отливает голубыми и розовыми «фарфоровыми» оттенками статуэтка Мадонны... И все насыщено таким светом, все излучает такое сияние, что «гадкая» картина эта нравится, пленит...

Одна из *самых* звучных картин на выставке (кстати сказать, очень полной и содержащей, кроме картин, почти все знаменитые и столь острые искусные офорты мастера) – это «Раковины» 1895 года. Я, пожалуй, не назову второй картины, которая так бы *пела*, которая казалась бы (все на тот же *поверхностный* взгляд) столь радостно-переливчатой, которая так манила бы сиянием своих розовых, опаловых и перламутровых переливов. И какой поразительный свет! Какое тающее, полное неги небо... В этой картине Энсор обнаружил свою родственность и с Рубенсом, и с Тернером. Но нет в этой картине ни рубенсовского, ни тернеровского духа. Это все те же «маски», все та же мертвечина. Ведь что такое раковина как не покинутое жизнью обиталище, как не самая настоящая мертвая натура? Тому, кто любуется на такую у моря лежащую груду, мерещится рожденная из пены богиня – дарительница жизни, а если приложить ухо к гладким роскошным формам, то покажется, точно стелется гул сказочных перезвонов по затишью водного простора. На самом же деле – это марево, обман. Это лишь брошенные на произвол, никому более не нужные покровы, «детские игрушки». И в то же время это нечто окаменелое, навсегда застывшее, бездушное, мертвое.

Полный красочный перелом произошел в Энсоре еще в начале 1880-х годов, и характерно для личности Энсора то, что этот перелом произошел в нем тогда, когда он уже вполне владел своим искусством, был «мастером в своем ремесле»; характерно еще и то, что этот переход от нарочитой черноты, от «грязи» к свету, к одаренности совпал с поворотом, когда окончательно обозначилось ироническое уныние его миросозерцания. До этого же Энсор представляется просто бодрым, могучим реалистом – того же толка, как Либерман, как наш Репин, как голландец Исраэлс...

На эти реалистические картины Энсора первого его периода следует обратить особое внимание. И среди них на два совершенных шедевра – на портрет круглолицей, курносой девушки, имеющей в себе что-то русское, и на intérieur[5], названный не без иронического подчеркивания – «буржуазным».

Исследователи искусства Энсора, воспитанные, как все мыслящие с веком люди, на haine du bourgeois[6] (иначе говоря, на самооплевании), утвержда-

ют, что художник и сюда пожелал вложить долю своей иронии, что перед нами чуть ли не какое-то обличение мещанской обывательщины своего времени. Мне же кажется, что это совсем не так, и, напротив, потребовалась тонкая художественность натуры Энсора, чтобы суметь оценить то, что было в этой комнате и милого и попросту *живописного*.

Иные специалисты intérieur-ов делают портреты заведомо изящных обстановок. Это почтенное занятие, требующее максимум усердия и умения. Но, в сущности, это не совсем *живописное* занятие. Ведь красота в таких случаях как бы создана и продиктована другими художественными отраслями. Иное дело распознать живописную красоту в том, что вовсе само по себе не претендует на изящество, и вот превращение, благодаря волшебству живописи, некрасивого (или безвкусного) ансамбля в красочную и живописную *красоту* – это задача, с которой могут справиться лишь настоящие Божьей милостью художники, и их она и пленит...

Как раз эту картину Энсора я готов причислить к самому ценному, что мне известно в данной категории. И уже одно то, как она описана – «буйно», «сплеча» и все же без всякой грубой бравуры[7] и хлесткости, а, напротив, с напряженным вниманием, с самым ревностным отношением к малейшему указанию натуры – уже одно это заставляет трепетать и волноваться. Вот где настоящий темперамент, где настоящий огонь...

Все в этой картине замечательно, начиная с выбора точки зрения, кончая тем, в каком гармоничном сопоставлении оказывается окраска различных, самых банальных предметов меблировки, а также фигуры двух сидящих дам, одетых в платья голубых и сизых оттенков. Эти фигуры сообщают всему тот самый характер «обитаемости» и жизни, который впоследствии был изгнан Энсором из своего искусства. Картина эта – чудесная симфония бурых, черных, густо-желтых, синих, белых тонов, и в то же время это сама *поэзия* домашнего очага. Здесь вовсе не выражено «презренное мещанскос прозябание», а здесь отразился милый, мирный ритм хорошо налаженной и осмысленной жизни.

Иные скажут – это скучно... Но разве мог бы выдержать гнетущую скуку такой бурный художественный темперамент, как тот, что составляет самую сущность Энсора? Разве из прозаической пустоты мог бы он извлечь столько поэзии? Если бы даже мы имели свидетельства о том, что Энсор, действительно, тяготился этой «скукой» и презирал эти «будни», – то я бы этому отказался верить вполне. На самом деле он так же мало этим должен был тяготиться, как тяготился Питер де Хох или Вермер, или Рембрандт, когда и они в своей мещанской обывательщине не только пытались находить, но и *находили* те элементы пленительной красоты, которые и сообщают истинное бессмертие их творениям...

Этот же самый intérieur с этими же дамами Энсор повторил через тридцать лет – и, вероятно, тогда, когда уже и дам тех не стало да и вся эта обстановка была разорена, вынужденная уступить новым формам жизни. Повторил он его по памяти и в удивительном преображении. В это время он уже давно был во власти светлой манеры, и комната, изображенная вторично, преобразилась у него совершенно. Стены точно стали прозрачными, или точно все обдали белые лучи электрических прожекторов. Даже самую прежнюю окраску – сдержанную, бюргерски-солидную и несколько строгую Энсор заменил оргией яркой и «веселой» пестроты... Но отчего же именно этот второй intérieur уж никак не производит радостного впечатления? Напротив, в нем живет та же щемящая печаль, которая вложена в иные его маскарады и

шутки. И *не веришь* этому преображению, скорее всего это самообман. Художник морочил самого себя в этой картине, а то подлинное и живое, что было в первой версии, исчезло бесследно...

Может быть, *там*, среди того «мещанства», в том pot-bouille-e[8] Энсор и впрямь терзался, бунтовал и мучился. Но то была все же его *настоящая* жизнь – без масок, без скелетов; то была простая жизнь, вся наполненная насущными интересами. А вот в этом «преображении» все помертвело, опустело, окоченело. Глядя долго на *ту* картину, сживаясь с нею, невольно начинает казаться, что различаешь тихий разговор старушек; вот одна поднялась и заспешила куда-то по хозяйству, другая подошла к окну и выглянула из-за тяжелых портьер на суету серой холодной улицы... В *этой* же «радужной озаренности» – старушки обречены сидеть в вечной застылости... Это не что иное, как окоченелые лавры, это те же энсоровские немые и глухие раковины на берегу моря; это те же маски и скелеты его мастерской.

1932, 21 июня

[1] Сезон в разгаре
[2] продавца картин (от *marchand*)
[3] от *consecration*
[4] признания (от *consécration*)
[5] интерьер
[6] ненависти к буржуа
[7] *зд.* натиск (от *bravoure* – храбрость)
[8] *зд.* мешанина

ВЫСТАВКА ГЮСТАВА ДОРЕ

Выставка Доре не столько «консекрация»[1], сколько «реабилитация». И признаюсь, я не ожидал, что доживу до этого. Еще недавно, лет пять-шесть тому назад, было *неприлично* не то что восторгаться Доре, но хотя бы только считать его за художника. И это было логично в разгаре увлечения всякими формальными проблемами, лубком, ребячеством... Вполне понятно еще, что от Доре отвернулись с того момента, когда в «начертательных художествах» наступил культ чистой живописи. Доре уже никак нельзя причислить к живописцам, подобно тому как с натяжкой причисляли Домье. Доре, кроме того, должен был поплатиться своей популярностью именно потому, что в течение многих лет он был *слишком* популярным художником во всем мире. Наконец, Доре вкладывал в свои произведения мысли, мечты, а это одно время совсем было запрещено, ибо всякая сюжетность клеймилась бранным словом «литературщина».

Но, по-видимому, и в смене приговоров и оправданий, оценок и переоценок воцарилась теперь такая же ускоренность, как и во всех других областях, и вот, неожиданно, по поводу пятидесятилетия со дня смерти художника мы уже и присутствуем на празднике его восстановления в правах. О Доре не только сейчас разрешено говорить, его не только позволено (с разными пока оговорками) похваливать, но уже намечается поворот к какому-то *энтузиазму*. Может быть, тут сказывается просто потребность в сменах контрастов, может быть, сейчас уже намечается поворот к сюжетности, притом к сюжетности ясной, имеющей назначение вытеснить надоевшую пустоту или утомительную, перемудренную и неразрешимую загадочность. Может быть, наконец, начинает действовать простой здравый смысл, и люди не прочь получать удовольствие там, где его проще всего получить...

> 97 <

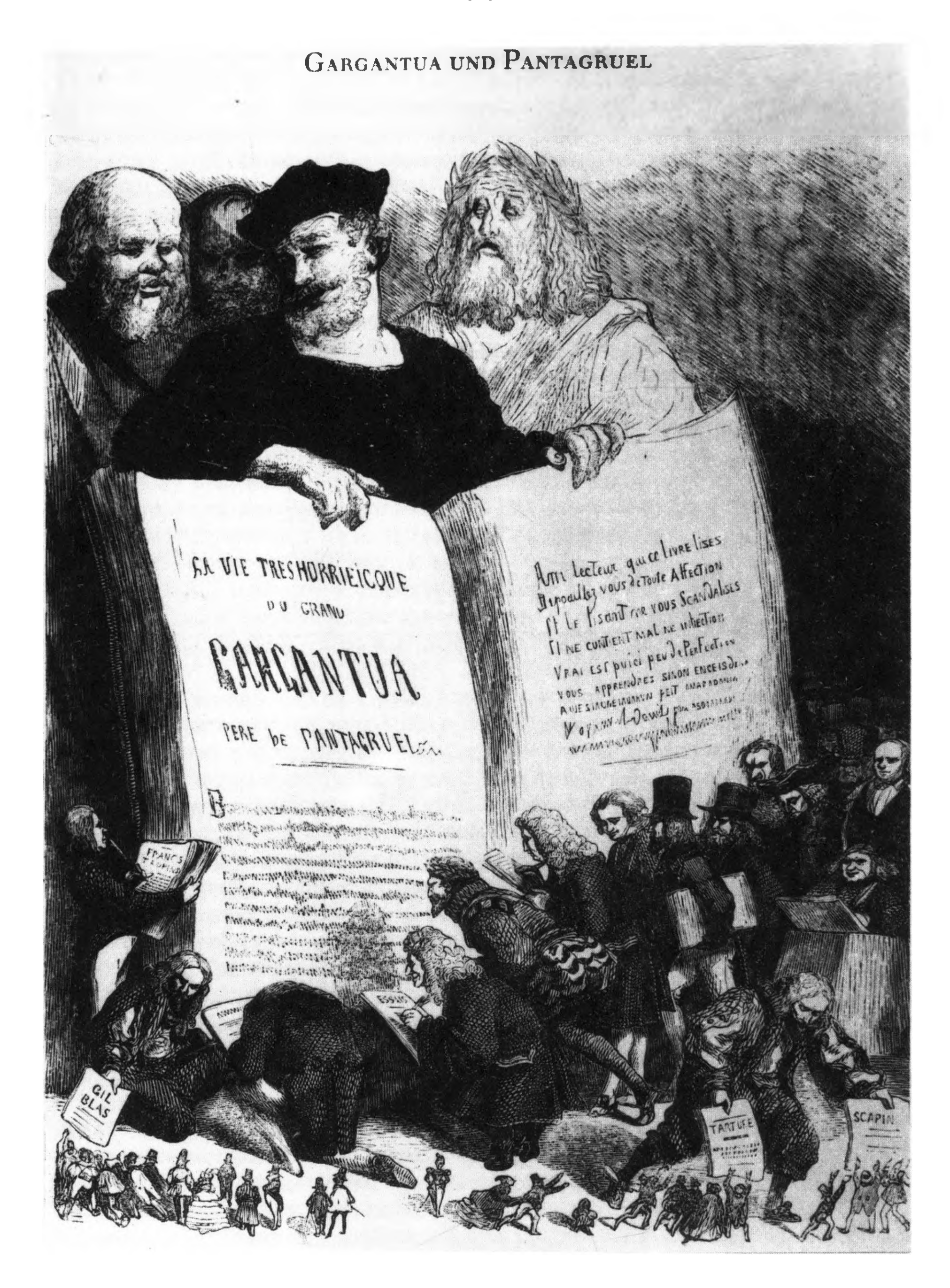
Для проверки своих оценок я люблю переноситься в свое собственное детство. Мнение мальчишки 10 – 12 лет служит часто проверкой «маститому» критику. Не все тогдашнее было справедливым и безошибочным. Многое, очень многое было чепухой и вздором. Но с нынешних моих позиций не трудно распознать, что было в тогдашнем наносного и вздорного. Зато, что в миросприятии ребенка было действительно подлинным, то и сейчас таковым остается, и это – наперекор всяким влияниям, доктринам, вольным и невольным компромиссам. При помощи именно такой самооглядки, мне, во всяком случае, легче сейчас отстаивать то, что представляется достойным отстаивания.

За все долгие годы общего непризнания Доре (начавшегося приблизительно с конца 80-х годов и дотянувшегося до самой нынешней его реабилитации) категорической поддержкой в моем личном признании мастера служила именно эта самая авторетроспективная проверка. Когда меня в моем поклонении Доре смущало массовое ополчение против него, когда подчас зарождались сомнения, да так ли он хорош, да не впрямь ли Доре безвкусный пошляк, постановщик дешевых феерий, профанатор величайших творений человеческого духа, то стоило мне вспомнить, как и в *какой степени я любил* Доре в детстве, какими радостями я ему обязан, как сомнения отпадали сами собой, и тогда я находил в себе мужество, в полном согласии с моей художественной совестью, отстаивать никогда в моем сердце не умиравшее «признание» Доре. Теперь же все изменилось, и уже вполне *возможно* говорить о Доре. Является даже надежда, не доживу ли я до аналогичных реабилитаций таких художников, симпатии к коим я принужден еще хранить в себе – больше для того, чтобы не дразнить гусей...

Однако и в самый разгар гонения на Г.Доре я не был одинок в своей нежности к нему. Из близких приятелей лишь двое-трое предпочитали следовать за общественным мнением, остальные же, если и не так рьяно увлекались Доре, как я, то все же имели мужество признавать его. А один среди них был даже и *фанатиком* Доре, почти маньяком. Это В.Д.Замирайло – вообще одна из самых любопытных фигур русского художественного мира, да и сам высокоталантливый художник-иллюстратор. На совершенно скудные средства (Замирайло – олицетворение непрактичности и благороднейшего бескорыстия) он собрал чуть ли не полный его *oeuvre*[2] (а это не шутка, это значит тысячи номеров), и этот *oeuvre* он не только постоянно изучал, но даже для собственного удовольствия делал с наиболее ему нравившихся композиций весьма замечательные копии, то поражавшие своей точностью, то являвшиеся скорее парафразами, нежели дословными повторениями. Так, крошечные виньетки он увеличивал до размера настоящих картин, а перовым наброскам он сообщал прелесть светотени. Как бы порадовался теперь Замирайло, гуляя по залам Пти-Пале и присутствуя при таком возведении на Парнас своего любимца.

И действительно, Доре *достоин* как того поголовного увлечения, которое он вызывал в своих современниках (и даже в нескольких поколениях современников), так и тех «лавров», которые ему сейчас дарует история. Но, к сожалению, эта «консекрация» оказалась не совсем той, какой бы он заслуживал. Признать выставку удачной никак нельзя. Несомненно, организаторы ее руководствовались весьма благими намерениями и даже пиететом. Но «вышло», что настоящего Доре, Доре «во весь рост» мы на ней не находим. На стенах и в витринах масса второстепенных и третьестепенных произведений, разных памятных вещей, среди которых немало любопытного (письма к Доре Россини, Гюго, партитура с посвящением Вагнера, детские его альбомы и т.п.). Доре представлен и как живописец, и как скульптор, и как гравер, но от вы-

7—3758



Г. Доре. «Гаргантюа и Пантагрюэль»

ставки в целом (и непосредственно от нее) не получается исчерпывающего представления о мастере, и ей недостает художественной толковости, настоящего вкуса. Казалось бы, здесь мы найдем, вытянувшись на «целые километры», *все* самое замечательное из его знаменитых серий... Как было бы интересно обозревать в тесном соседстве и Библию, и «Божественную комедию», и «Гаргантюа», и «Роланда», и «Дон Кихота». Тогда грандиозность фантазии, неисчерпаемая плодовитость мастера стали бы совершенно очевидными... Вместо же этого только «щепотки», «спесименты»[3], да и они-то поднесены в каком-то сбивчивом разрозненном порядке. Разумеется, и то, что есть на выставке, имеет большую притягательную силу; *волшебность* искусства Доре можно без особого труда и на ней различить, и эта волшебность восхитит всякого, кто умеет ею наслаждаться. Но нельзя не пожалеть, что устроителям все же не удалось создать *настоящего памятника* мастеру, а вместо того мы видим лишь какое-то попурри, к тому же довольно бездарно составленное...

Да, искусство Доре поистине *волшебное* искусство. Всякое подлинное искусство волшебно, ибо творит чудеса, ибо проникает в чужую душу и озаряет наш внутренний мир на свой лад. Но искусство Доре волшебно еще и в специальном смысле. Все, за что он ни брался, получало под его рукой характер фейной сказки, все становилось именно *волшебным*... Быть может, это не всегда было уместным – особенно если глядеть на вещи с точки зрения пуританской строгости. Библия или дантовский «Ад» – не детские сказки. Но если отнестись к вопросу проще, то можно сказать, что «волшебность» есть, во всяком случае, душу возвышающий обман и как-никак путь в потустороннее. Это есть некоторое вознесение над прозой жизни, а кто обладает даром возноситься и других возносить, кто может, когда захочет, оказаться в новых и чудесных мирах, тот уже достоин поклонения, и приходится такого человека признать за *сверхъестественного.*

Несомненно, Доре был таким *сверхъестественным* человеком. И успех, и удача его в жизни сверхъестественны, да и все творчество его было до того сверхъестественным, что на обычный аршин его никак мерить нельзя. Можно просто сказать – не люблю таких художников и считаю их за вредных, за людей, унижающих все самое высокое, созданное человеческим гением. Такие ригористы пустъ лучше не глядят на Доре. Но как не пожалеть их, раз не подлежит сомнению, что они вычеркивают из своей жизни целую сферу самых восхитительных видений, что они отворачиваются от всего того, что есть самого для нас дорогого – от *сказки.* Мне лично с такими пуританами и ригористами ужасно скучно. Но кто *знает* цену Перро, Шахеразаде, Андерсену (не «философу» Андерсену, а простодушному детскому автору «Дорожного товарища» и «Русалочки»), кто умеет разбираться в этом, кто умеет различить, какая небылица *все же* правда, а какая ложь, тот не даст и Доре в обиду, тот никак не возмутится тем, что этот подлиннейший сказочник дерзал касаться и таких святынь, как «Библия» или «Божественная комедия».

Не скрою, многое в этих «комментариях» Доре к Библии, к «Аду» и «Раю» ему оказывалось не под силу; многое шокирует импровизационностью подхода и чем-то оперным как раз там, где это менее всего на месте. Но рядом с этими частичными неудачами другое изображено с такой силой захвата, что, я убежден, и воображение самых пламенных читателей этих книг оказалось бы превзойденным. Смешно было бы сравнивать Доре с «истинными библейскими» художниками – с Буонарроти или с Джотто. Но ведь не только из того, что пленило этих двух гигантов в Библии и в «Путеводителе по загробному миру», состоят эти книги; можно подходить к ним с самых разных сто-

рон, и каждый волен выискивать в них то, что может утешить *его*, восхитить и научить. Вот Доре и выискивал в них то, что *ему* в них было понятно, что *ему* представлялось с яркой и несомненной образностью, и вот эти свои «откровения» он умел передать так убедительно, что не верить им невозможно...

Любопытно, что в свое время «Библия» Доре имела, пожалуй, из всего его творения наибольший успех. Мало того, кроме той «Библии Доре», которую мы знаем как книгу, им была создана целая библейская галерея *картин*. Написана она была по заказу англичан и выставлялась в продолжение многих лет в одном из видных лондонских художественных предприятий, носившем название The Doré Gallery[4]. У Доре были вообще долголетние связи с англичанами, и не только это выразилось в том, что во время Крымской кампании им издавался журнал Le Musée Français Anglais[5], но и в том, что впоследствии он Лондону посвятил целую книгу. Да и самые первые его опыты носят следы английских влияний. Его грандиозная фантасмагория, его композиции на темы Потопа, разрушения Вавилона, гибели Иерихона и т.п. восходят к измышлениям ныне забытого, а когда-то пользовавшегося баснословным успехом английского художника Джона Мартина, некоторые же его ранние карикатуры можно прямо принять за произведения первого и непревзойденного сотрудника Punch'а[6] Дикки Дойля.

Кстати, о карикатурах Доре. С них началась его художественная карьера, когда, оказавшись случайно в Париже, он детскими своими опытами пленил знаменитого художника-издателя Филиппона, и весь первый период деятельности Доре был в значительной степени посвящен именно карикатуре. Они равноценны его историческим композициям и литературным иллюстрациям, но самое замечательное в них то, что и они носят оттенок *волшебности*. Это не просто ловкие, меткие и злые картинки современных нравов, а какие-то смехотворные сказки про жизнь тех времен. В карикатурах Доре и расфуфыренность львиц, и жеманность денди, и роскошь выездов, и вся повадка, весь тон тех первых дней Второй империи, когда Париж достиг высшей точки в своей карьере мирового законодателя мод, все возведено в такой гротеск, все так преувеличено и подчеркнуто, что при всей своей меткости это начинает смахивать на какие-то волшебные небылицы.

Неугомонная фантазия Доре в связи с тем, что в нем было острого, меткого, характерно-французского, l'esprit gaulois[7], способствовала рождению его *главных* шедевров. Великолепные страницы находятся в «Библии», в «Аде», прелестны иллюстрации к Теннисону, к Шекспиру, но совсем удивительным и безусловно гениальным Доре представляется там, где рядом со всякими измышлениями порядка сказочного и легендарного он в полном согласии с духом произведения дает волю своей blague[8] и может *вдоволь посмеяться*. Еще маленьким мальчиком Доре, проведший детство в тени каменного леса страсбургского собора, должен был наслаждаться теми скульптурными карикатурами, которые рассказывают в ближайшем соседстве с ангелами и святыми библейские истории в гротескной и самой непочтительной форме. И эти детские впечатления должны были создать в нем такой запас смеха, который затем питал его всю жизнь и который является тем, что есть самого живительного и освежающего в его искусстве.

Этому «вдохновенному смехачу» выдалось счастье, вполне им заслуженное, запечатлеть свой *истинно божественный* смех в иллюстрациях к пяти самым изумительным книгам «смехотворной литературы».

И вот то, что Сервантес, Лафонтен, Рабле, Ариосто и Бальзак получили в лице Доре самого верного «сотрудника», что пять таких гениев гротеска на-

Г. Доре. «Гаргантюа и Пантагрюэль»

шли себе еще шестого «товарища», – это выходящее из всяких рядов совпадение, и за это нужно быть особенно благодарным тому таинственному «организационному началу», которое, ведая нашей культурой в целом, от времени до времени подсыпает в пресность и в приторность жизни пригоршни соли. Когда читаешь этих авторов и одновременно разглядываешь картинки, которыми снабдил их Доре, тогда как-то совершенно по-особенному ощущаешь присутствие чего-то *божественного*. Это не просто человеческие шутки, а именно настоящий «смех богов».

Особенно это касается книги Бальзака «Les Contes Drôlatiques»[9]. Счастлив был Доре, что нашел для себя такой подходящий сюжет, но не менее счастливым должен был бы почитать себя (за пять лет до появления иллюстраций скончавшийся) Бальзак, что его повести нашли такого комментатора. В сущности, *неверного* комментатора. Рисунки Доре скорее явления *параллельные*, нежели *подчиненные*. Очень часто у Доре берет над всем верх его склонность к волшебности, и благодаря этому комический и прозаический обывательский анекдот в духе Поджо и Боккаччо неожиданно получает сказочный, а иногда и трагический характер. Часто, наоборот, оставаясь в стихии простого смеха, Доре все же ухищряется сообщать своим измышлениям своеобразный оттенок, еще более дурашливый, нежели «шутовская стихия» Бальзака. И еще одно отступление от прообраза сказывается в языке. Бальзак пожелал написать эти свои повести на языке Вийона и Рабле – со всякими архаическими, нередко преувеличенными вывертами, остроумно пользуясь этим для придачи всему особенной *вычуры*. Доре пренебрегает такими приемами. Никакой археологии в стиле его композиций. Никакой попытки подражать средневековым миниатюрам, Босху или Брейгелю. Его живописный язык остается языком его времени, языком романтизма, и лишь старинные наряды (скорее «оперные», нежели археологически точные) и какой-то элементарный готицизм в обстановке служат уточнением времени и места...

Не странно ли, что, если мы теперь чествуем юбилей Доре, мы не чествуем его под знаком романтики и что, когда в 1930 году протянулся ряд романтических фестивалей, о нем, о *главном*, забыли вовсе. Нужды нет, что своими годами он принадлежит к позднейшей эпохе, что он современник импрессионизма и натурализма, что и Гюго, и Делакруа было за тридцать, когда он родился и т.д. Все же Доре той же семьи, как они, он настоящий и достойнейший их товарищ. «Запоздалым романтиком» – вот как можно назвать Доре, но при этом не забудем, что запоздалыми (и даже отсталыми) бывали иногда самые большие и самые пленительные художники. Гениальные натуры обыкновенно идут впереди своего века и открывают такие вещи, которые становятся общим уделом лишь много лет спустя; но бывают и такие, не менее гениальные натуры, которые суммируют то, что прошло, которым достается сказать заключительное слово, вспыхнуть последним, но особенно ярким пламенем.

Доре был именно таким последним, сказавшим заключительное слово романтиком. И был он *подлинным* романтиком не только потому, что он с таким мастерством иллюстрировал романтические сочинения, что в его творениях такую роль играют многобашенные замки, снежные вершины, трагические грозы, великаны, карлы, калеки, палачи, пажи и пленные царевны, но потому, главным образом, что все это *живет* у него совершенно своеобразной и необычайно интенсивной жизнью и живет в каком-то особенном плане. Все это выдумка, вымысел, и, однако, вымысел, обладающий убедительностью реальных явлений, покоряющий ему присущей правдой.

И каким удивительно романтичным был эпилог Доре – скончавшегося в

полном расцвете таланта, в полном разгаре работы! Не зная, как использовать переизбыток своих сил, уже хворавший мастер был в эти дни занят скульптурой и трудился над памятником Александру Дюма-отцу, ныне украшающему площадь Мальзерб. Как раз он только что завершил бравую фигуру д'Артаньяна, этого не ведавшего страха и упрека авантюриста, он как раз кончил завиток плюмажа на его широкополой шляпе, когда припадок удушья свалил его и Смерть вырвала из рук его стеку...

И того, и другого – и Дюма, и Доре – историки романтизма изгоняют со своих почетных досок, на которых нашли себе место столько тусклых и никому ничего не говорящих имен. На самом же деле Дюма и Доре – действительно, подлинные романтики – по крайней мере, во «французской версии» этого чудесного стихийно-массового помешательства, охватившего весь мир и создавшего столько отрадного и *для души полезного*. Как недостают нам сейчас такие щедрые, бодрящие явления, как именно эти два художника! Как было бы полезно на них сейчас отдохнуть от притупляющих безобразий нашей отказавшейся от простодушных мечтаний и забредшей в тупик «просвещенности» эпохи!..

1932, 1 июля

[1] признание (от *consecration*)
[2] труды
[3] образчики (от *spécimen*)
[4] Галерея Доре (англ.)
[5] «Франко-английский музей»
[6] «Панч» – английский юмористический журнал
[7] галльского духа
[8] смешливости
[9] «Озорные рассказы»

ВЫСТАВКА БУШЕ У ШАРПАНТЬЕ

Это тоже своего рода попытка реабилитации. Как отмечено в предисловии к каталогу Пьера де Нолака, Буше, несмотря на место, которое он занимает в качестве самой характерной фигуры в искусстве эпохи Людовика XV, был до сих пор как-то обойден вниманием современного общества. Точнее – его ценят, он «котируется высоко» в антикварной торговле, но в сущности Буше *не любят*. Фрагонару, Шардену, Роберу, Буальи, Пильману, Шаллю и другим, еще менее значительным, но «любимым» художникам были посвящены отдельные выставки, и не по одной, а вот великий Буше стоял до сих пор в хвосте и ждал очереди.

На это были свои причины, и едва ли причины эти сейчас изжиты. Буше не может нравиться хотя бы по одному тому, что он совершенен, а наша эпоха имеет некоторое отвращение перед всем слишком совершенным, перед всем «*классическим*»...

Буше и «классичность», казалось бы, какие несовместимые понятия! Типичный художник века пудры и косичек, табакерок и вееров, parties fines et parcs aux cerfs[1], титулованных одалисок и потентатов[2] в юбке, – его-то признать классиком! Как бы возмутился Катон Дидро и как бы удивился Давид, несмотря на то что дело касалось бы его собственного профессора. Но и не классичность античного уклона и академической системы имеем мы здесь в виду, а подразумеваем мы под классичностью какой-то абсолют, нечто доведенное до nec plus ultra[3], и вот в таком понимании одинаково классичны как Фидий, так и Хокусай, как Микеланджело, так и Гудон, как Рафаэль, так и

Ватто. В эту же категорию художественных завершенностей без колебания следует зачислить и Буше, ибо его искусство *есть* некий предел совершенства, он создал целый мир форм, и он остается непревзойденным в этом мире...

Это самое «совершенство», если и не ставится сейчас прямо и открыто в вину Буше, то все же действует на общественные к нему симпатии. Впрочем, его участь разделяют и все названные только что, *неоспоримо* уж перворазрядные явления. Настоящих убежденных, а главное, пламенных поклонников Рафаэля или Рубенса сейчас не найти нигде – причем, разумеется, в счет не могут идти всевозможные профессора эстетики на немецкий лад – да и их ряды что-то сильно поредели. Кто сейчас действительно *умеет* восхищаться станцами Рафаэля? Кто сейчас млеет под куполом Корреджо? Кто сейчас не предпочтет Рубенсу всякие пустячки – и это только потому, что тяготит его «преувеличенное великолепие»?

И вот, к совершенству Буше наше время тоже, и еще в гораздо большей степени, равнодушно. Наоборот, ему дóроги всякие недосказанности и недодуманности, всякие приблизительности и убожества, все хроменькое, косенькое, все гримасирующее, лукавствующее. Несравненно теплее люди нашего времени относятся к народным игрушкам, к любительским и детским опытам, к идолам дикарей, нежели к «Панафинеям», к «Больсенской мессе» или к «Празднику Венеры». Если же обратиться к XVIII в. (который вообще сейчас не в большой моде), то наше время предпочитает в нем все более легковесное, мимолетное, интимное или чудачливое, и, напротив, его пугает все слишком совершенное и великолепное, все то, что в свое время было создаваемо в согласии с требованиями лиц, чувствовавших *себя богами*, что отвечало вкусу самого высшего слоя и что, формулируя короче, является одним из главных памятников французской монархии и всего королевского двора, достигших кульминационной точки тогдашней культуры.

Буше – представитель именно такого искусства для *наивысшего ранга*. Он и сам проник в этот ранг точно так же, как в другие времена проникли в высший ранг Рафаэль, Рубенс, Тициан, Ван Дейк. Он стал говорить на языке богов и полубогов своего времени так непринужденно, так элегантно, так изящно, что его уже нельзя было не принять «за своего» – хотя бы он и позволял себе подчас, для забавы, писать плебейские сценки и жалкие хижины. Впрочем, и в этом он разделял вкусы тех же богов и полубогов. Ведь приятно s'encanailler un tantinet[4], и не все же есть волованы[5], запивая их шампанским, – иной раз потянет и на черный хлеб, и на сивуху. Буше, вращаясь в мире богов, с особым тактом и выискивал это свеженькое и в одинаковой степени умел рассказать как про лучезарное существование небожителей, так и про наивные амуры бержерок[6] и гризеток.

На выставке у Шарпантье первое место занимает «сама Маркиза» – совсем такое же «первое место», какое она занимала во всей тогдашней жизни Европы. И это изображение ее, ныне принадлежащее Морису де Ротшильду, не просто портрет, а целая поэма, притом созданная от всего сердца, от того «прохладного», но все же превосходно бившегося сердца, каким обладал царедворец-художник. Сам Луи-ле-Бьенеме не удостоился от своего художника такой «без лести преданности», какую питал Буше к своей меценатке. Буше был *искренним* ее почитателем, и Маркиза оценила его, превратила его в такого же лейб-живописца, каким Лебрен был при Людовике XIV или Ван Дейк при Карле I. Их соединял род дружбы, хотя он и был значительно старше ее, хотя она же поощряла начавшуюся тогда моду на античность, что уж никак не вязалось со столь «неантичным» и столь самобытным изяществом Буше.

Ф. Буше. Мадам де Помпадур

Повторяю, портрет «Помпадурши», как теперь величают эту талантливую султаншу, есть целая *поэма*. Сразу видно, что перед нами и законодательница мод, и «умная голова». Сразу видна и ее талантливость, ибо надо было быть в высшей степени талантливой натурой, чтобы в такой степени усвоить себе и совершенно специальные манеры не просто высшего, а *наивысшего* общества. И такой же талантливой натурой был «ее» художник, этот сын скромного живописца, ставший приятелем вельмож с десятиэтажными титулами, знатнейшим коллекционером и интимнейшим исполнителем разных причуд своего короля.

Целый мир в этом портрете-поэме – мир безвозвратно ушедший. В одной монументальной пышности складок шелка (и какого шелка! такой добротности, какой сейчас, несмотря на все усовершенствования техники, не найти), в одной единственной, редчайшего оттенка краске этого «материала» – сказывается удивительная, почитающаяся упадочной эпоха. Это не просто элегантная роба, а это какой-то *идеал* платья – и при этом никакого внешнего отличия, свидетельствующего о принадлежности к «божественному» рангу – ни орденов, ни особенных драгоценностей. Все *очень просто* и все же *до того не просто*, что сейчас как-то даже не понимаешь, как такое великолепие могло существовать, и невольно навязывается «пролетарский» вопрос: во что же это могло обходиться?

От платья переходишь к самой персоне. Ничего важного, напыщенного, надменного. Настоящий тон de la meilleure compagnie[7]. На сомкнутых устах еле играет полуулыбка, в отведенном взоре несомненная, но «дистантная»[8] приветливость – через которую, впрочем, просвечивает та настоящая, уже не придворная веселость, которая чуть выдавала «мещанскую натуру» M-lle Poisson[9], но которая, вероятно, особенно нравилась скучающему христианнейшему королю. Можно себе представить, что маркиза украдкой обменивалась с Буше именно этой искоркой веселости, ибо и у него (вспоминаем портрет Рослина в Версале) светился тот же «чертик» – отблеск живой жизни, а не застылая приятность куртизана.

В то же время этот портрет Маркизы – не творение профессионала-портретиста; это, если хотите, и не «настоящий» портрет, а *картина*, целая *историческая* картина. Это значит, что Буше создал ее с такой же свободой вдохновения, как и все свои другие картины на самые разнообразные сюжеты. Он вложил в этот портрет всю меру своего таланта и той *поэтичности*, какой он обладал. И не зря я употребляю слово «поэтичность», хотя оно и должно так же удивлять в приложении к Буше, как и «классичность». Он был несомненно таким же поэтом, каким были Тьеполо и Рубенс. Творческая сила изливалась из Буше потоком и направлялась несомненным воодушевлением. Так, Буше никогда не был льстецом, никогда не подлаживался и не лакействовал. Если же всякий теперь сразу отличает всю греховность его морального облика, не устававшего воспевать небесные и земные альковы, то в некоторое «оправдание» художника следует вспомнить, что воспевал он их, во всяком случае, не по приказу, не в угоду чужих похотей, а от всего сердца, с величайшим личным увлечением и будучи сам совершенно исключительным знатоком царства Киприды.

Впрочем, как всякого другого большого художника, всякого «классика», так и Буше трудно втиснуть в какую-то формулу, которая характеризовала бы все раздолье и все разнообразие его творчества. Чего только он ни писал, с чем только не граничит широкое поле его искусства. От Корреджо до Кастильоне, от Рубенса до Розы, от Блумарта до Тьеполо и Ватто – вот границы

его царства. И со всем он справлялся с безупречной уверенностью, с абсолютной удачей, без малейшего промаха и слабости. Меньше всего с нашей точки зрения ему удавались религиозные сюжеты. Но и то только с *нашей* точки зрения, никак теперь не приемлющей идеалы церкви эпохи рококо. Наш вкус (составленный из удивительной пестроты реминисценций) шокирован тем, что тогдашние храмы походили на дворцовые чертоги, что Мадонны у Буше и Тьеполо – родные сестры их пастушек и их нимф, мы недоумеваем перед всей «оперностью» подхода к религиозным темам. Нам кажется особенно диким, что священные моменты жизни Спасителя Буше трактует с такой же пышностью и «дезинвольтурой»[10], с какой он изображал пиры богов. Но в свое время все это казалось совершенно естественным, и все это очень хорошо вязалось и с тогдашней церковной музыкой, и с театральной пышностью обрядов. К тому же надо Буше отдать справедливость, что он для этих случаев облекался в известную степенность (вероятно, это ему стоило больших усилий) – и уж не вследствие ли именно этого его церковные картины теперь кажутся не столько даже кощунственными, сколько скорее *скучными*.

Отношение к пейзажам Буше начинает за последние годы меняться, и лишь теперь мы замечаем, сколько в них, несмотря на их своеобразную и условную гамму красок, внимания, остроты и просто поэзии. Любопытно, что именно в них особенно сказывается его увлечение голландцами и, в частности, праотцом голландского реализма Абр.Блумартом, которого он настолько чтил, что даже сам воспроизвел в офортах наброски мастера XVII в., бывшие в его собрании.

Известны, впрочем, два типа пейзажей Буше. В одних он именно певец деревни, он передает живописную прелесть и пикантность всяких утлых хижин – обиталищ его же миловидных пастушек, его же свеженьких фермерш. С удивительным остроумием и с подлинным чувством сочиняет он такие свои буколические ансамбли, в которых массу подробностей, подмеченных в действительности, он объединяет в одно целое своим удивительным чувством грации и ритма. Эти пасторальные композиции его точно напитаны переливами свирели и сладко-гнусавым гудением волынки.

Но бывают у Буше пейзажи и совершенно другого характера – более героического, имеющего даже в себе что-то строгое и грозное. Если в тех видно влияние голландцев и Ватто, то в этих он выдает свое увлечение Сальватором Розой и Рубенсом. Один из таких пейзажей на выставке – это темный, дремучий лес, в котором приютились разбойничьего вида воины и который весь исполнен ужаса и таинственности. Такой лес отлично пригодился бы для иллюстрации к Ариосто, к Тассо, и он, как это ни странно, рисует нам чуть ли не предшественника романтизма, в качестве необычайно *передового* художника, чуявшего, несмотря на свое пресловутое легкомыслие, многое такое, что выявилось и стало общим уделом значительно позже. В то же время этот лес с особой отчетливостью говорит о стихии «театральности», которая жила в Буше, и по ней мы можем иметь хоть некоторое представление о том, чем должны были быть его прославленные в свое время театральные постановки.

Буше был великий поклонник оперы и немало послужил сцене. В свое время он пользовался как театральный художник, как неисчерпаемый костюмер и волшебник, создавший в декорациях целые миры, такой же славой, какой пользовался Берен при дворе Людовика XIV или как Гонзаго в России. Что бы я дал, чтобы видеть одну из постановок Буше, где все – и одежды действующих лиц, и декорации, где самые режиссерские ухищрения были сочинены мастером, где всюду царило его чувство лада, где его фантазия воздвига-

ла залитые светом колоннады Олимпа, сменявшиеся грозными ущельями, прохладной сенью рощ, населенных нимфами, или же ужасными пещерами Плутонова царства. Пара костюмных композиций и посредственный набросок декорации, изображающей деревенскую площадь, дают на выставке понятие о всем этом разнообразии и великолепии. Но разглядывая «чистые» пейзажи Буше, изучая фоны его других картин, догадываешься о том, чему должна была аплодировать тогдашняя публика, знавшая толк в вопросах «совершенного зрелища»...

Буше был в полном смысле универсальным художником, и лично его влияние на весь «вкус жизни» своего времени было огромным и всесторонним. Но ни в чем так не сказалось его декоративное чутье, его дар «обстановщика», как в шпалерах, вытканных по его картонам в «Гобеленах» и в Бове. Ряд таких шпалер на выставке; но тут особенно можно пожалеть, что по недостатку места пришлось ограничиться лишь немногими образцами, а как раз лучшие тканые картины Буше – те, «от великолепия которых кружится голова», те отсутствуют. И вот где сказывается прирожденный декоратор в Буше. Несмотря на сверкание и яркость красок, на выпуклость моделировки, ничего в шпалерах Буше не вылезает вперед, не нарушает «плоскостное спокойствие» стены.

Я не имею возможности останавливаться еще на рисунках мастера (Буше принадлежит к числу наипервейших рисовальщиков истории искусства), на его мифологических композициях и на «жанровых» сюжетах. Все это более или менее удачно представлено на выставке, но еще раз приходится отметить, что, принимая в соображение исключительный «калибр» Буше, его значение для целой эпохи истории французской живописи, как раз той эпохи, когда Франция задавала тон всему миру, настоящую выставку никак нельзя признать исчерпывающей. Это пока только эскиз к такой выставке, которая представила бы подобно выставке Делакруа два года назад *характернейшего* художника XVIII в. во всю его величину. Но дождемся ли мы этой окончательной consécration[11] Буше? Подходящее ли для этого время? И в дальнейшем можно ли ожидать какой-либо радикальный поворот во вкусах, направляемых общей демократизацией нравов. Вяжутся ли требования нашего времени (а кто скажет, в какую даль веков протянется именно это «наше» время?), наши увлечения всякой «первобытностью» и «наивностью», всякое допущение дилетантизма и аматерства, вяжутся ли наши художественные теории, проповедь кубистов, сюрреалистов, экспрессионистов и прочей премудрости с тем, что воспевал, с предельным совершенством владея «ремеслом» своего искусства, Франсуа Буше и что находило такой отклик в его современниках?

Да и, кроме того, можно ли вообще ожидать, что еще когда-нибудь произойдет переоценка и реабилитация всей той эпохи, заклейменной в свое время «просвещенными умами» в качестве позорной, преданной проклятию «Великой» революцией, явившейся жестоким финалом эпохи, считающейся до сих пор каким-то сплошным кошмаром, в котором «неимущие» и «трудящиеся» скромные и мирные люди изнывали и гибли под тяжелым гнетом монархии и всей «дворцовой челяди». Не будет ли всякое свидетельство, всякая память о фактически существовавшей в то время «douceur de vivre»[12], о той сладости жизни, отражением которой является и самое искусство Буше, почитаться чем-то «не совсем удобным» и прямо даже мешавшим для целей дальнейшего насаждения «бессмертных принципов 1789 года»?

Не следует ли ожидать того, что еще может произойти окончательная расправа с остатками той культуры, ласковая улыбка, легкая чувственность и

беззаботный оптимизм которой принимается сейчас за заискивающее подлаживание, за сугубый разврат (разве наше время в этом смысле не перещеголяло все прошлое?) и за непростительную глупость?

1932, 8 июля

[1] изысканных увеселений и парков с оленями
[2] важных персон (от *potentat*)
[3] до предела (лат.)
[4] немножко опуститься
[5] слоеные пирожки (от *vol-au-vent*)
[6] пастушек (от *bergèrette*)
[7] превосходно воспитанного человека
[8] отчужденная (от *distant* – отдаленный)
[9] мадмуазель Пуассон – маркиза де Помпадур, рожд. Пуассон
[10] непринужденностью (от *dèsinvolture*)
[11] признания
[12] «сладости жизни»

ВЫСТАВКА ПИКАССО

Господи, как было легко и просто писать о выставках Буше, Доре и даже Энсора, как будет приятно писать о Мане и как *ужасно трудно* писать о Пикассо!

Между тем нельзя не писать. Как бы к ней ни относиться эта выставка представляется слишком большим событием; это такая «сенсация», раскаты которой пронесутся по всему свету. Уклониться от того, чтобы говорить о ней, значило бы проявить малодушие. Il faut prendre son courage à deux mains[1] и высказаться. И никогда не хотелось мне высказаться с полной ясностью, как именно нынче – о Пикассо, все творение которого, за немногими и не особенно значительными исключениями, так эффектно выставлено сейчас в галерее Жоржа Пти.

Но в том-то и горе, что высказаться, т.е. выразить все свое отношение к творению Пикассо представляется необычайно трудным. Вовсе не оттого, что я бы боялся кого-либо при этом обидеть или совершить нечто такое, что безусловные поклонники мастера сочли бы за кощунство и чем я бы рисковал навлечь на себя гнев богов наших дней. А оттого, что мне самому *не ясно* мое же собственное отношение к Пикассо. И при этом никак нельзя спрятаться за какое-то неведение, никак нельзя «просить отсрочки». Уж четверть века по крайней мере, что я знакомлюсь с этим искусством, а найти к нему подход, такой подход, за который я мог бы поручиться, что он совершенно согласен с моей художественной совестью, я не в состоянии.

И еще вот что. *Меня* искусство Пикассо «не злит» и *никогда не злило.* Будь еще во мне определенное *отвращение* к нему, разделяй я то негодование, которое оно возбуждает в людях, исповедующих иные убеждения, дело обстояло бы проще. Но этого нет. Правда, многое в Пикассо меня отталкивает, но многое и *нравится*, и почти все всегда интересует и тревожит. Отношение же к целой его художественной личности так во мне и не устанавливается, и никак тот внутренний аппарат, которому поручена функция какой-то оценки и мерки, не желает во мне заявить просто и ясно – это-де прекрасный художник, или же, наоборот, что это плохой, негодный художник...

Может быть, затруднение происходит уже из-за того, что сам Пикассо за свою жизнь переменил несколько манер и представляется вниманию под целым рядом личин. В начале своей деятельности Пикассо – «трезвый реалист»,

затем он увлекается Ван Гогом и Тулуз-Лотреком, потом наступает так называемый «синий период», когда художник устанавливает для своих (все еще более или менее реалистских) задач сизо-серую, очень приятную палитру. После этого он обращается к опытам с деформацией образов, с разложением красок на элементы, со скрещиванием объемов. Постепенно объемность сменяется плоскостностью, формы дробятся в парадоксальных комбинациях, мутность колорита переходит в определенную цветистость, и вот с этого момента (начало 1910-х годов) «весь мир привыкает узнавать Пикассо», он становится видной и характерной фигурой на общем фоне художественного творчества.

Но в Пикассо слишком много мятежности, чтобы он мог остановиться даже на том, что ему обеспечивало успех. К величайшему изумлению друзей его и поклонников, мастер как раз в момент первых «мировых» триумфов резко меняет ориентацию, и начинается то самое, что получило довольно нелепое наименование «энгризма». Пикассо захотелось помериться с первейшими виртуозами классической формы – с Энгром и даже с вдохновителем Энгра – с самим Рафаэлем. Одновременно меняется и его гамма. Из резкой, крикливой, подчас даже грубой, но всегда полнозвучной – она становится до того нежной, что подчас впадает в приторность. А затем новая метаморфоза: Рафаэль и Энгр перестают вдохновлять неожиданного, капризного и неверного последователя (которого оба едва ли и приняли бы за «своего»), и Пикассо, бросив ясность своеобразно понятого «классицизма» и свою систему преувеличенных округлостей, снова начинает поражать странностями, пришедшимися более по вкусу нашим современникам, нежели те его воспоминания о ладной ясности, в которых многим почудился пугающий призрак du pompier[2].

И сейчас «весь мир», разинув рот, стоит перед мятущимся экспериментатором. Пикассо давно уже «все дозволено», и чем больше чудачит этот общий кумир, тем дружнее аплодируют бесчисленные, разбросанные по обоим полушариям поклонники, заранее решившие, что какие бы шутки он еще ни выкидывал и в каких бы преображениях ни представал – все будет так, *как нужно*, как того «требует» сегодняшний день.

Явление такого масштаба, во всяком случае, никак нельзя объяснить простоватыми «разоблачениями» – это, мол, шарлатанизм или снобическая мода. Пикассо, правда, «отлично умеет править своим кораблем», но это еще не значит, что его деятельность есть какая-то хитрая мистификация. Таким же жизненным мастерством, каким обладает он, отличались многие среди самых *неоспоримых* художников. И если действительно немало превосходных мастеров на протяжении веков гибло из-за отсутствия какой бы то ни было приспособленности к жизни, то все же мы знаем и таких первейших гениев, которые «в обиду себя не давали». Вспомним о Тициане, о Рубенсе, о Веласкесе, о том же Энгре.

С другой стороны, хоть и можно, в общем, сейчас плакать над триумфом человеческой глупости, проявляющейся с изумительной ясностью решительно во всех сферах, то все же трудно примириться с мыслью, что *весь* образованный люд просто и окончательно лишился здравого смысла. Нельзя же допустить, что сотни тысяч людей, составляющих цвет и сливки общечеловеческой образованности, попались на том, на чем попались андерсеновские царедворцы, любовавшиеся несуществующим новым платьем короля! Это было бы слишком печально...

И во всяком случае, я не могу себя причислить к толпе этих dupes[3]. Оттого мне так трудно говорить о Пикассо, что, повторяю, многое меня *пленяет* в нем, и когда я так говорю, я знаю, что констатирую не какой-то самообман

и иллюзию, а самый настоящий факт. Еще скажу: в том, что зто подлинный *художник*, я совершенно не сомневаюсъ. Почему же такому человеку и не позволить себе все, к чему манит произвол его увлечений? Что он, по-своему, совершенно искренно и серьезно служит тому, что считает искусством – это явствует из изучения как всего его творения в целом, так и каждого отдельного произведения. Всю жизнь гримасничать, хотя бы и под сплошной виват толпы, – это слишком утомительно, на это *никого* не хватит...

А в Пикассо пока никаких признаков утомления не заметно. Он даже теперь более свеж, более владеет своими силами, нежели когда он писал свою «Жизнь» или «путался» в перекрещенных объемах и в призматических преломлениях. Что теперь особенно поражает в нем, так это твердость, уверенность, бодрость штриха и ясность цвета... Когда же он принимается моделировать изобретаемые им абстрактные формы, то он изумляет методичностью и выдержанностью «лепки». Какие все *положительные* признаки!.. И тем удивительнее, что в душе эти положительные «признаки» *не* слагаются в одну *положительную* оценку. И почему-то на прямо поставленный вопрос – *хорошо* ли это, внутри меня раздается недоуменное «не знаю».

Как завидую я тем, кто, гуляя по выставке Пикассо, просто радуется. Иные даже совершенно убежденно *восторгаются*. Есть и такие, которые *молятся*. С каким детским удовольствием, например, наиболее простодушные из этих абсолютно приемлющих Пикассо выискивают из хаоса форм ту или иную осмысленную подробность: рот, глаза, часть камина, компотницу, бутылку, и умиляются своей находке. Другие утверждают, что яркость и ясность колеров в картинах позднейшего периода вызывают в них воспоминания о средневековых витро, с чем в некоторых случаях я согласен. Наиболее же лукавствующие погружаются в те хитрейшие загадки, какие предлагают особенно мудрящие из картин Пикассо. Таким образом для совершенно различных темпераментов и интеллектов искусство Пикассо доставляет и занятие, и простую радость, и не лишенную приятности тревогу. Как не почитать такого человека за чудесного художника, как не считать его за выразителя идеалов нашего времени, за своего рода «классика» первой половины XX века? Совершенно понятно, что музеи и частные собиратели наперерыв расхватывают его картины и вешают их на самые почетные места!

А какое еще громадное «влияние» имела его красочная гамма, его «пропорции» и его «арабески» на все прикладные художества, на цветность обстановки, на моды в одежде нашей эпохи! «Вкус» его отразился даже на архитектуре – вроде того, как «система форм» Рубенса наполнила фламандское барокко особенной возбужденностью, как нежность Ватто влила особый яд в игривую грацию искусства XVIII в., как преданность Давида античной суровости оказалась настоящим двигателем в образовании «стиля ампир». Все это неоспоримо так, и вполне по-своему правы адепты и священнослужители Пикассо, считая его искусство великой реализацией художественных вожделений нашего времени. Это поистине *сегодняшний идеал*, и два десятилетия двадцатого века, по крайней мере, обеспечены сохранить название – «эпохи Пикассо»...

Но тут и навязывается смущающий и мучительный вопрос: почему же тогда, даже соглашаясь с такими аттестациями и не находя в себе определенных протестов против них, почему же мне становится от всей этой славы и всего этого блеска так не по себе? Почему никогда так сильно я не испытываю ощущения, что вместе со всеми своими современниками мы уперлись в тупик и просто задыхаемся в безвоздушном пространстве, в котором нет больше места цветению жизни, как когда я стою перед картинами Пикассо, и осо-

бенно, когда я вижу целое собрание их. Не оттого ли, что во всем исключительно значительном творении «первого» мастера нашего времени я не нахожу хотя бы «тени лика Божьего»?..

Я наперед знаю, что меня и слушать не захотят, если я просто заговорю тем языком, каким говорили в былое время люди, серьезно задумывавшиеся над явлениями противоположения положительного и отрицательного начал. Хоть и падка наша эпоха на всякое мистическое любительство, однако она чуждается «религиозного реализма». Мне же представляется, что без помощи именно «религиозного мироощущения» никак не одолеть таких сложных вопросов, как те, что возникают в душе в связи с сильными впечатлениями от искусства. Пока обсуждаешь их, пребывая в границах чистой эстетики (к тому же той специфической эстетики наших дней, которая, порвав с этикой и с религией, превратилась в нечто совершенно анархическое), до тех пор «душа молчит». Но стоит к ним подойти с другой стороны, со стороны религиозной, как «ответ души» получает необычайную четкость и категоричность...

Однако понятна ли такая точка зрения? Не смешна ли в наше время? Если еще не все сейчас исповедуют неукоснительный материализм, исключающий и самый легкий «привкус религиозности», то все же слишком редки среди нас (если не считать чисто церковных людей или людей, чуждых вообще всякой «светскости») те, кто про себя, внутри себя хранят еще «искру веры», а за неимением ее – хотя бы интерес к вере «по старой памяти»... Такие люди, пожалуй, поняли бы то, что я хочу сказать. Для всех же других, я боюсь, что мои слова «с религиозным привкусом» да еще в применении к области художественной критики покажутся просто неуместными. Между тем я не знаю, как мне быть в данном случае, раз совершенно ясно, что та «острастка совести», которая мне не дает присоединиться к хору безусловных поклонников Пикассо, исходит именно из того же уголка души, из которого при соприкосновении с другим художественным явлением исходят самые категорические и самые непосредственные утверждения и признания...

Ох, какая путаная вещь вообще подход к искусству! И какая отрада там, где этот подход совершается просто, напрямик, где даже все эти вопросы не возникают, а сразу рождаются и радость, и убеждение. И перед *некоторыми* картинами Пикассо вопросы эти тоже не возникают. В таких произведениях наличность «положительного начала» и у него очевидна. Смотри и радуйся. Радуйся ясности красочных сочетаний, приятности взаимоотношений величин, радуйся игре линейных и массовых комбинаций. «Аполлоново начало» продолжает у него сквозить даже там, где формы уже начинают распадаться и корчиться. Но вдруг природа того, что видишь, меняется по существу и улыбка исчезает, уступая место страшной гримасе, выражающей ужас безумия и несомненно бесовскую «мерзость запустения».

Пикассо *обвиняют* в импровизационности. Я тоже думаю, что по существу он импровизатор и что импровизация является импульсом всего его творческого динамизма. Что-то «накатывает» на него и нудит делать то, а не другое. Тут не один личный вкус и личная воля. И уж совсем нет управляющей рассудочности. Зачем *за это винить художника*? Разве импровизация есть вообще нечто запретное в искусстве? Разве не в импровизации лучше всего проявляются неисповедимые основы художественного творчества? И тем не менее можно корить за импровизационность Пикассо – раз она у него соединяется с упорным трудом и с большим опытом в чисто ремесленной стороне его работы. Но иначе представляется весь вопрос, если взвесить, *какого* именно порядка эта импровизационность и какого рода двигатели ею управляют. Одно от

Бога, а другое... не от Бога. Одна импровизация может вознести человека на такие высоты, с которых реальнее ощущается «Божья благодать». А другая импровизация доводит до самого края пропасти, откуда открываются жуткие бездны, откуда мир рисуется как одно сплошное недоразумение, измышленные Духом Гордыни, издевающимся над делом рук своих, над своей «роковой неудачей»...

Мне и кажется, что настоящая причина моего «неприятия» искусства Пикассо лежит в том ощущении, которое я получаю, когда он подводит «к краю». А такое «блуждание у самого края» получило у меня с течением времени прямо-таки спортивно-маниакальный характер. Его самого, несомненно, *манит* пропасть. Оказываясь же с ним на таком краю, невольно отшатываешься, ибо слишком страшно перед той черной пустотой, которая властно начинает манить к себе. Много на свете людей, особенно в наше сбитое, безнадежное время, которые *любят* такие заглядывания в пропасть, развлекающие их и в то же время приучающие их к удручающей мысли о небытии. Но я всей своей натурой ненавижу такую «игру»; для меня *всякая* одурь есть явление противное, проклятое, и вот именно в этом, мне кажется, и кроется причина, почему я не могу полюбить искусство Пикассо в целом, почему я не могу принять в себя это искусство, хотя сознаю всю его значительность и исключительность, хотя бы я и поддавался подчас его чарам...

Что же касается до вопроса, какое Пикассо имеет значение для нашей эпохи (иначе говоря, какая *мера* его в современности), то мне хочется напомнить здесь о том, что целые эпохи, согласно свидетельствам, выраженным в творчестве своих лучших художников, почитаются нами за счастливые, за блаженные эпохи. Благодаря именно присутствию в их искусстве «улыбки Божества», нами овладевает странная ностальгия; нам *хотелось* бы перенестись туда, где было «так хорошо», где могли цвести такие чудесные цветы! Если же о нашем времени будут судить по *его* «первым» художникам и, в частности, по Пикассо, то едва ли такая ностальгия может получиться. Напротив, хочется думать, что какой-то поворот в сторону простой здоровой жизненности когда-нибудь да наступит, и тогда, разумеется, живопись Пикассо если и будет почитаться «весьма любопытным документом», то свою притягательную силу она все же утратит. Она окажется свидетельством о таком периоде, о котором лучше позабыть...

1932 15 июля

[1] Нужно набраться храбрости

[2] рутинера

[3] одураченных простофиль

ДАЧИ

(Из моих воспоминаний)

Павловск

I

С Павловском у меня связаны менее нежные воспоминания, нежели с Петергофом, но к нему у меня сложилось и сохранилось чувство какой-то *коренной* близости. Там я всегда и всюду чувствовал себя как дома – и это не касается тех разных дач, на которых мы живали, а касается любого уголка в садах, любой беседки, любого пруда или полосы морского берега. Это все было знакомо мне до самых «глупых» подробностей. В Павловске же хоть я и прожил пятилетним мальчиком целое лето, да и после, будучи отцом семейства и дедом, живал в нем не раз, однако к Павловску у меня осталось отношение несколько далекое – более даже далекое, нежели, например, к Ораниенбауму или к Гатчине.

И все же и Павловска я не могу не включить в *свои* дачи. Все же память и о нем я на чужбине продолжаю беречь, как нечто весьма трогательное и родное. Все же и там я пережил несколько незабываемых моментов, оставивших след на всем моем душевном складе. Хронологическое же мое знакомство с Павловском следует сейчас за Петергофом, а потому я и возобновляю, ровно через год и снова добравшись до лета, свои воспоминания о дачных местах именно с него.

Ныне мы не живем в той «усадьбе», которая по счастливой случайности нам досталась в прошлом году; ныне мы ютимся в крошечном, но удивительно приятном провансальском домике. Через настежь открытые окна и двери я вижу окутанный белым светом сад, с обрамленными желтым камнем цветниками, а из опаленных трав, с пиний и оливок доносится мягкая, ровная, жару возвещающая и истому родящая трескотня цикад. Все не так, как в зеленом Петергофе, с его березами и елями, с его сенокосами и комарами, с его деревянными дачами и заборами, с его сыростью и прохладой. Но обращая внимание памяти туда, в безвозвратное прошлое, иное как раз из-за контраста со здешним (когда-то манившим, а теперь ставшим обыденным), представляется особенно привлекательным и получает такую четкость, с какой оно не являлось при иных обстоятельствах и там, где казалось, что все окружающее содержит больше сходственных черт.

Причиной тому, что мои родители в 1875 году изменили Петергофу, в котором они проводили каждое лето в течение более чем двадцати лет, с самой своей женитьбы, было то, что как раз в этом году отец мой отказался от той своей (побочной) службы, которая связывала его с Петергофом, в Павловске же ему надлежало возвести у вокзала деревянный театр, простоявший затем целых пятьдесят лет, предоставляя свою сцену всевозможным труппам и отдельным гастролерам. К тому же, у мужа моей сестры, вышедшей замуж в минувшую перед тем зиму за скульптора Е.А.Лансере, в Павловске были свои дачи, да и кроме того, там жило чуть ли не столько же родных и знакомых, как в Петергофе. Мы поселились вместе с молодоженами на одной из деревянных дач Лансере, рядом поселилась тоже только что недавно вышедшая замуж

сестра Евгения Александровича, в близком соседстве от нас находилась дача одного из братьев моего отца, несколько дальше по той же улице стояла «готическая» дача наших друзей Брюлловых, а дачу насупротив нас снимал «дядя Чарльз Хис», англичанин, приходившийся нам далеким свойственником и как раз тогда приглашенный в воспитатели детей цесаревича.

Мы переехали ранней весной, когда деревья едва начинали покрываться зеленым пухом и стояла порядочная стужа – такой уж был обычай у нашей семьи, предпочитавшей мерзнуть и мокнуть на даче, лишь бы скорее выбраться из Петербурга, где к концу каждого «сезона» становилось почти так же докучливо и невыносимо, как здесь, в современном Вавилоне. Но в Павловске я побывал отдельно от своих родителей за несколько месяцев до того, и произошло это необычайное событие таким образом.

Сестра моя, несмотря на то что я, ревнуя ее к мужу, мучил обожаемую Катю своими капризами, продолжала относиться ко мне, малышу, с чисто материнской нежностью, и ей хотелось, чтобы я был с ней как можно чаще и дольше. Жили же молодые Лансере первые месяцы своего супружества у себя в Павловске, но не в одной из деревянных дач, а в большом старинном доме, о котором предание гласит, что при Павле он служил резиденцией самого Аракчеева. Это очень характерный дом, в «камероновском вкусе », сложенный из красного кирпича и с белыми кариатидами в виде женских фигур, обрамляющими окна верхнего этажа. В архитектурно-историческом отношении это интересный памятник, но в житейском смысле дом этот никак не может служить примером чего-либо приветливого, радостного, и можно легко себе представить, что сестре после родительского гнездышка было в нем не по себе, хотя она и провела здесь медовые месяцы с любимым человеком.

Вот и возымела Катя мысль получить туда, в этот мрачный дом, своего любимого братца в полное распоряжение. Муж в ту пору делал все, что она хотела, и, хоть дети вообще раздражали его, однако, тут и он присоединился к просьбе «подарить им Шуру на несколько дней». Меня самого пленила перспектива некоторой авантюры, а потому мамочка, вообще неохотно выпускавшая меня из-под своего надзора, дала согласие на то, чтобы я погостил у своих. Каким-то вечером мы и отправились втроем в Павловск недели на две.

Но уже сидя в санях, я ощутил род «предчувствия беды», и это ощущение только росло по мере удаления от родного крова. Переезд в поезде показался мне бесконечным, а когда мы в темноте очутились под шуршащими ветвями у едва освещенного фонарем высокого красного здания и нам отворила со свечой в руке согбенная беззубая старушка нянька Лансере, продолжавшая служить у своего питомца чем-то вроде экономки, то мною овладел настоящий страх, и я сразу стал проситься обратно. Насилу успокоили, насилу в высокой, пустынной столовой накормили, насилу уложили на диванчике, который я потребовал приставить к самой постели Жени и Кати.

Под какую-то сказку сестры я, наконец, заснул, но часов около семи, проснувшись, я не признал комнаты в предутреннем свете, а, выглянув с замиранием сердца из-под одеяла, увидел... что в одно из двух окон, на которое забыли спустить гардины, «глядят и собираются влезть» два разбойника... Пронзительный крик разбудил сладко спавших молодых; вбежала из своей комнатки «страшная» (на самом деле добрейшая) нянька, в дверях просунулись головы других домочадцев, а я не унимался и продолжал вопить, указуя на окно, в котором грабители продолжали стоять, ничуть не смущенные общим переполохом. И даже, когда оказалось, что то, что я принял за разбойников, на самом деле две безобидные японские вазы, стоявшие на подоконнике (силуэ-

ты их, действительно, напоминали человеческие фигуры в причудливых шлемах), я, посрамленный (и, кроме того, обиженный гневными окриками своего зятя), продолжал голосить: хочу домой! домой хочу! – с такой настойчивостью, что пришлось меня тут же одеть и натощак, без «фриштыка», повезти на «первый поезд» в Петербург – к папе и маме.

Я думаю, что если бы мои родители решили провести лето в этом «красном» доме Лансере, то я бы этому решительно воспротивился. Но меня уверили, что в «доме с разбойниками» будет жить один наш знакомый господин, которого я очень уважал за его предлинные, холеные бакенбарды, мы же поселимся рядом на деревянной даче. И на это я «дал свое согласие» с тем большей охотой, что и любимая моя Катя должна была выселиться на лето из «Аракчеевых палат», чтобы быть ближе к маме. При этом мне посулили, что у нее скоро будет совсем маленький ребеночек, который мне будет приходиться племянником или племянницей. И ожидание этого события наполнило меня каким-то торжественным любопытством. Мне было особенно интересным оказаться тут же, когда «прилетит ангел и положит на постель крошечного малютку». Тому же, что его может доставить аист, этому я не верил, хотя изображение этой птицы с запеленутым младенцем в клюве было в те времена чрезвычайно распространено.

И как раз первое сильное впечатление в Павловске произвел на меня аист, скульптурно изображенный в гербе на фасаде новехонькой огромадной дачи господина Шторха[1], представшей перед моими глазами, когда, едучи в коляске от вокзала к себе, на летнюю резиденцию, мы спустились к какому-то мосту, с которого и можно было лицезреть эту архитектурную диковину. И тогда папочка не преминул меня заверить, что именно этот аист принесет мне обещанного племянника. Но шуточность таких обещаний, даже при моем легковерии, слишком очевидна, тогда как в ангелов я верил твердо – не могли же врать картинки в Священном Писании...

Дача господина Шторха с ее аистом с тех пор не переставала притягивать меня, и моей любимой прогулкой (особенно в начале лета) была именно дорога к тому мосту, с которого открывался вид на «замок с аистом». Да и сам владелец этого замка меня очень интриговал; он мне представлялся существом фантастическим и, несомненно, похожим на «свою» птицу, иначе почему бы его назвали таким странным именем? В это лето старую русскую няньку заменила немецкая бонна, и я прямо мучил ее вопросами, как выглядит Herr Storch[2], что он делает, не страшен ли, на что моя Лина плела какую-то чушь, впрочем, не бесполезную для практики немецкого языка.

Однако постепенно у меня и в настоящем Павловске, в его парках и садах, нашлось немало приманок, и одной из главных среди них оказался памятник Павлу I, стоявший (а может быть, и поныне стоящий, но уже лишенный своего русского мальтийского герба на пьедестале, снятого еще в 1922 г.) в центре круглой площади перед фасадом дворца* Странная вещь, но свою притягательную силу этот монумент через много-много лет оказал и на моего старшего внука, когда ему было всего около двух лет. К этой статуе, к «дяде Павлу», он требовал, чтобы его везли в колясочке, а, подъехав, он сходил на землю и в продолжение нескольких минут ходил вокруг, отвешивая странные поклоны и что-то бормоча себе под нос. Предлагаю этот случай вниманию людей, интересующихся редкими проявлениями атавизма.

* Эта статуя – произведение Витали является повторением той, что в 1851 г. была поставлена перед Гатчинским дворцом.

Нужно, впрочем, признать, что сам памятник действительно имел в себе, помимо больших художественных достоинств, какую-то особенную притягательную силу. Гордо занеся голову в огромной треуголке, вычурно поставив ноги в высоких ботфортах, отнеся вперед руку, которой он опирается на трость, безумный император, казалось, собирается произвести смотр своим войскам. Меня, бредившего тогда парадами, пленило это чрезвычайно, и, пожалуй, детское мое увлечение этой статуей легло основой к тому «культу Павла», который я затем питал всю жизнь к этой наиболее романтической фигуре из всех наших монархов. Уже тогда я узнал «по секрету» от отца, что Павла задушили злые придворные, что он был добрый, но сумасшедший, а, проезжая мимо Михайловского замка (этим путем мы всегда ездили на семейные обеды к дяде на Кирочной), я всякий раз высовывался, чтобы всмотреться в окна той комнаты, в которой произошло ужасное злодейство. И то, что об этом не полагалось говорить открыто, что это была какая-то запретная, всем известная, но все же всеми хранимая «тайна», придавало особенный ореол несчастному государю. Если я гулял с папой, а это бывало почти всегда по воскресеньям, то я непременно тащил его к Павлу, а подойдя к гранитному подножию монумента, принимался его разглядывать со всех сторон, всматриваясь во вздернутые ноздри и трепеща от восторга при виде сказочно огромных сапог, шляпы, одетой как-то нáбок, и длинной шпаги, выглядывавшей из-под подстегнутых фалд...

Другой любимой целью наших далеких прогулок был Розовый павильон или, как говорила бонна – Rosapávillon, с ударением на *ра*... Все, кто бывал в Павловске, помнят этот изящный домик классического стиля, в котором императрица Мария Федоровна любила проводить время в тесном кружке, состоявшем, на веймаровский манер, не только из всяких придворных чинов, но и из литераторов и «даже» из художников. Все также помнят ту простоватую, мило провинциальную залу (идеальная декорация для ларинского бала), которую вдовствующая царица в необычайно быстрый срок повелела пристроить к павильону, дабы молодежь могла танцевать в достопамятный вечер 27 июля 1814 года, когда чествовали лаврами увенчанного Александра Благословенного, только что окончательно, в лице Бонапарта, сокрушившего гидру революции и вернувшегося восвояси после долгой и сколь славной отлучки.

В этот зал я любил заглядывать через окна и меня особенно поражали блеск навощенного «крашеного» пола и густые гирлянды искусственных роз (единственные розы, которые я запомнил от своего посещения Розового павильона), свешивающиеся шатром с потолка.

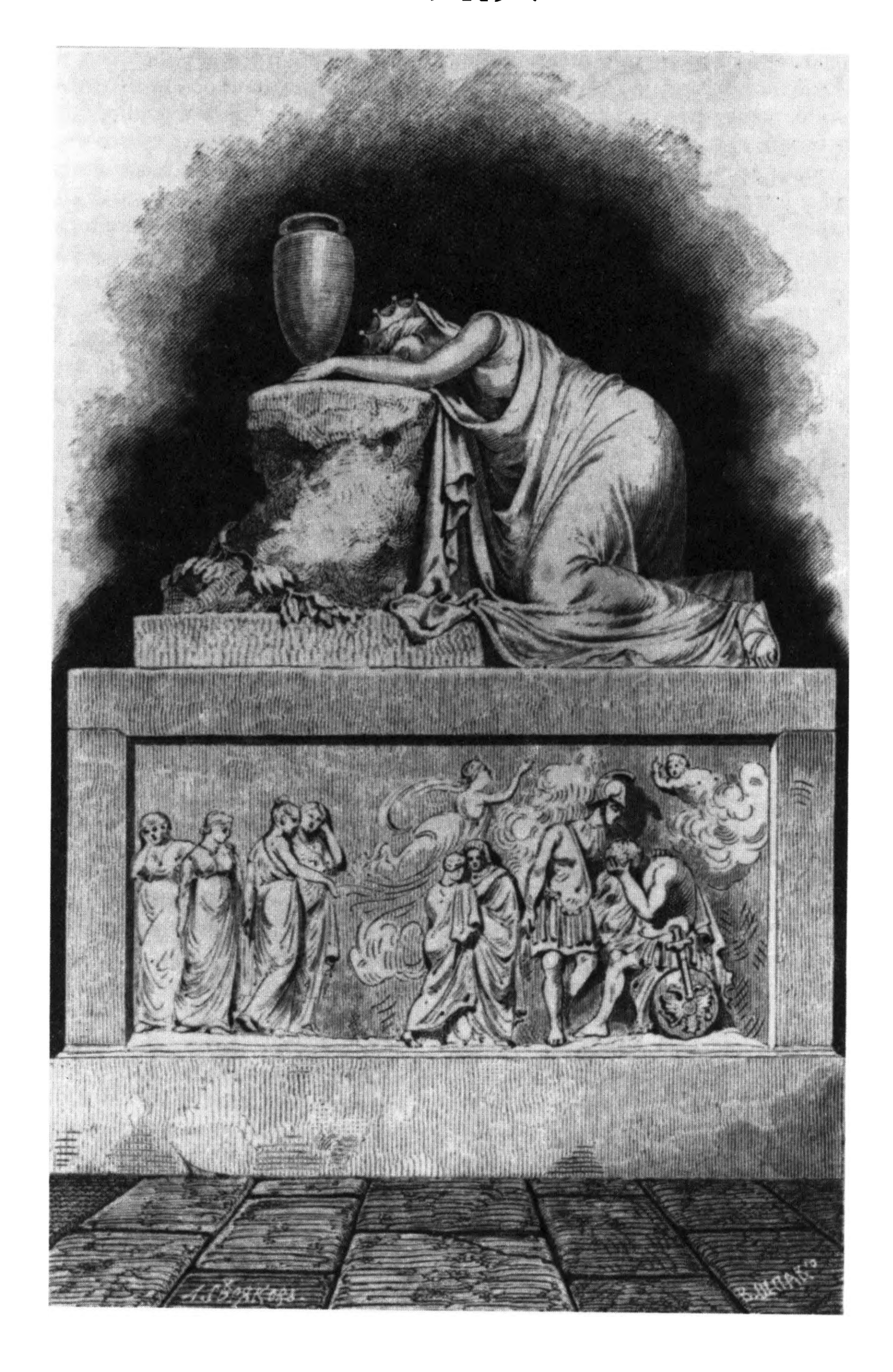
Еще более меня, пятилетнего малыша, тянуло к тем развлечениям, которые тут же были предоставлены с незапамятных времен для детской забавы: качели, «па де жеан»[3], карусель и, наконец, деревянные горы, с которых в специальных колясочках можно было скатываться, причем так сладко захватывало дух (высота была очень «детская»), и весь пейзаж вокруг, казалось, летел вверх тормашками. Не менее интересна была карусель, связанная с jeu de bague[4]. Взобравшись при помощи сторожа-инвалида на крутошейную деревянную лошадку с седлом, украшенным золотой бахромой, надлежало изловчиться, чтобы «вскачь» мимо шеста с крюком надеть на него медное колечко. На эту игру я решался только рано утром, когда еще никого из других детей у Розового павильона не было; тогда я один, «как принц», подбадриваемый Линой и инвалидом, производил сей подвиг, причем увешанный медалями «крымский кавалер» старался очень медленно ворочать железное колесо, на которое и были надеты накрест четыре коня. Когда же сад вокруг Розового павильона

наполнялся буйными мальчиками и смешливыми девочками, то я уже не отваживался испытать свою ловкость и вообще старался держаться подальше от этой «спортивной площадки».

Другой «спортивной площадкой» (разумеется, само это выражение здесь анахронизм) являлась живая в памяти всякого павловца «Сетка», находившаяся в непосредственной близости от дворца и состоявшая из мачты, обнесенной со всех сторон широкой, из веревок плетеной сетки. Эта мачта свидетельствовала о том, что хозяин Павловска, великий князь Константин Николаевич был генерал-адмиралом российского флота, и два славных матроса, неотлучно пребывавших у сетки, придавали этому совершенно сухопутному уголку нарочито морской характер. В обязанность матросов входило подсаживать детей на сетку, а оттуда уже можно было взбираться по настоящим корабельным лесенкам до верха мачты. Однако такие малыши, как я, не подымались выше аршина, более же взрослые мальчики бегали по палочным ступенькам с прыткостью обезьян и решались спрыгивать с довольно большой высоты – точь-в-точь как акробаты в цирке. Впрочем, вполне достаточное удовольствие получалось от того, что просто шагаешь по этой сквозной качающейся, увязающей под ногами поверхности. Можно было (и приходилось поминутно) падать без всякого опасения ушибиться; можно было танцевать и прыгать – причем тебя точно что-то подбрасывало, и от этого упоение упругой зыбкостью становилось особенно острым. Но, разумеется, и здесь были свои риски: неосторожно было подойти к самому краю сетки, и матросы таких безумцев строго окрикивали, и уже совершенно неблагоразумно было оставаться на «Сетке», когда ее наводняла неизвестно откуда бравшаяся ватага кадет или иных школьников. В таких случаях я сам, не ожидая приглашения бонны, просил, чтобы меня спустили на землю, и мы вместе с другими «приличными» детьми спешили убраться подальше от начавшегося неистовства.

Однажды отец меня привел от Розового павильона к «Гробнице Павла». Всем известно, что умерщвленный государь покоится не здесь, а в Петропавловской крепости, но Мария Федоровна решила еще у себя, в своем Лустгартене[5] соорудить мавзолей или монументальный сенотаф, начертав золотыми буквами на его фронтоне озадачивающую надпись: «Супругу-Благодетелю». Вообще, Павловский парк является каким-то подобием мемориального кладбища. В нем стоят монументы двум дочерям Павла и Марии Федоровны, целый храмик с весьма красивыми статуями посвящен памяти любезным родителям вюртембергской принцессы, ставшей русской императрицей, а впоследствии над долиной Славянки сооружен еще монумент цесаревичу «Никсе». Но из всех этих памятников наиболее внушителен мавзолей «Супругу-Благодетелю». Это один из шедевров Томона и вообще классической архитектуры, и весь его вид с необычайной внушительностью возвещает о печали вечной утраты. В гранитных монолитных колоннах портика, в каменных ступенях, к нему ведущих, в простоте и гармонии всех частей достигнуто, несмотря на очень скромные размеры, впечатление такого величия, такой торжественности, что, оказавшись перед этим сооружением, нельзя не почувствовать дуновения чего-то рокового и трагичного.

Не обладая еще способностью анализировать свои впечатления, я все же почувствовал именно это, когда в то достопамятное утро мы с папой, миновав черные воротца с урнами и пробравшись по узким тропинкам под высокими пирамидами елей, оказались перед сумрачным и гордым фасадом этого храма без божества, этой могилы без покойника.



И. Мартос. Памятник Павлу I в Мавзолее

Только что перед этим отец мне рассказывал про тот знаменитый праздник у Розового павильона, о котором я только что упомянул. Самого праздника он не видел, так как ему было тогда всего год, но от своих родителей и старших братьев слышал подробнейшие рассказы о празднике, и, кроме того, он еще застал те чудесные декорации на открытом воздухе, писанные Гонзаго, которые воспроизводили с полной иллюзией богатое русское село, по улицам которого триумфально шли войска победителей и велись радостные хороводы встречавших их поселян. Я еще был полон радостного восхищения от этих рассказов (у отца был необычайный дар, беседуя с детьми, вызывать в их воображении вещи, иногда казавшиеся совершенно недоступными для их понимания), когда вдруг все как-то вокруг насупилось и померкло, точно нашли на солнце темные тучи. За минуту до того я слышал еще детские крики и смех у качелей Розового павильона, а тут все стало таким безмолвным, что я почувствовал странное сжимание сердца и невольно заговорил с папочкой шепотом.

И вот что замечательно: мальчик я был нервный и, попросту говоря, трусливый, но отсюда, из этого мрачного бора, мне не хотелось уходить. При этом я ни за что не хотел поверить, что Павла нет в этой усыпальнице, что та урна, которую я различил во мраке через решетку с опущенными факелами, урна, к которой припала белая, как привидение, фигура, ничего не содержит. И сколько я впоследствии не совершал паломничеств к Супругу-Благодетелю, я каждый раз испытывал чувства, знакомые мне от первого посещения. Не знаю, говорили ли во мне воспоминания детской впечатлительности, или, наоборот, будучи ребенком, я именно тогда как раз почувствовал перед этим погребальным сооружением все, что является оборотной стороной жизненной медали, весь ее печальный трагизм, оказывающийся в освещении искусства не менее ценным, нежели соблазны ее лицевой стороны.

1932, 21 августа

II

Из разных рюстичных построек в духе трианоновских потех Марии Антуанетты, разбросанных по Павловскому парку – то среди елей, то на открытых полянах, – особенно любил я крошечный деревянный домик «Крик». Предание говорит, будто здесь где-то неподалеку Павел Петрович, охотясь в юности, услыхал какой-то таинственный крик и что, склонный к всяким мистическим реакциям, увековечил это «предзнаменование» («легенда о Павле» полна предзнаменований и предостережений), построив эту простенькую хижинку. Едва ли, однако, этот рассказ соответствует истине. В каком-то иностранном парке XVIII в. я нашел упоминание о павильонах «Крик» и «Крак», и надо думать, что «графы Северные» просто назвали так этот домик после своей заграничной поездки из тех же «сувенирных» соображений, которые и Петра I заставили, например, назвать именем резиденции французских королей крошечный голландский павильон «Марли» в Петергофе. «Крак» тоже имелся в Павловске и дожил до самой революции, но так как он находился вне черты парка, то его уже давно сдавали внаем как дачу, и об его существовании мало кто знал.

Но оставим эти «достоверности» и вернемся к более пленительному преданию. Рассказ про странный крик я услыхал в первое же свое павловское лето, и он тогда же очень меня поразил. Каждый раз, когда я бывал у этой скромной избушки, где по традиции надлежало полакомиться варенцом, изготовлявшимся женой тут же ютившегося сторожа, я напряженно думал о том

крике... Для этого, чтобы вкушать специальность криковской сторожихи, надлежало сесть немного в сторону, к деревянному, грубо сколоченному столу, за которым, вероятно, угощались еще современницы «Бедной Лизы». Но в те годы никакие литературные реминисценции не отвлекали моего внимания, и зато с тем бóльшим наслаждением я отдавался тому, что составляло особую прелесть такого «пикникового» удовольствия.

Высоко над головой покачивались острые черные макушки елей, хвою которых пронизывали лучи спускающегося к горизонту солнца. По веткам бесшумно прыгали белки, иногда решавшиеся спуститься и, крадучись, приблизиться к самому столу в расчете на хлебные крошки, а в тени стоял низенький простенький домишко, внутри весь увешанный картинами, а снаружи напоминавший то аппетитное, из пряников сложенное жилище ведьмы, в котором чуть было не погибли Гензель и Гретель, однако не погибли, а, напротив, разбогатели...

Но самое чудесное во всей завороженной атмосфере вокруг «Крика» была ее напряженность. Рассказ об услышанном здесь и не разгаданном возгласе заставлял меня прислушиваться, не раздастся ли он снова, и хоть мне было ужасно жутко, как бы он не раздался, я все же надеялся, что вот сейчас услышу его и что это будет нечто столь же страшное, как самое страшное в любимых сказках, которые потому и были любимыми, что были страшными.

В Павловске это настроение чего-то настороженного и завороженного живет всюду. Мне кажется, из разных мест в окрестностях Петербурга именно в нем легче всего испытать *панический* страх. Недаром же сохранились доподлинные сведения о том, как два вечера подряд в крутые дни царствования Павла здесь произошли так и оставшиеся необъясненными военные «тревоги», заставившие все части стоявших тогда в Павловске войск без всякого формального приказа, в самом спешном порядке стянуться ко дворцу, – точно там должно было произойти нечто грозное и роковое.

Это грозное и роковое странно уживается в Павловске с буколически приветливым; оно манит и пугает, куда бы ни направил свои шаги гуляющий по Павловскому парку. В сумерки подчас это даже становится невыносимым – особенно, если окажешься в эту пору где-нибудь в окружных аллеях Сильвии с ее мрачными бронзовыми фигурами гибнущих от стрел Аполлона Ниобид, или перед сумрачным фронтоном мавзолея Павла, или в запущенных просеках вокруг «Круглого зала». Однако, если мне, мальчугану, что-либо в особенности понравилось в Павловске, если что и впоследствии туда меня манило, так это именно эта странная жуть, этот сказочный ужас.

В Гатчине живет подобное же настроение. Но там оно все же иного характера. Там не сказка, а «глава истории» с ее смесью прозы и поэзии. Гатчина рассказывает о подлинной жизни Павла Петровича и еще о Николае I и об Александре III. Это «семейный замок», это крепость царей-затворников; и все, окружающее гатчинский дворец, имеет скорее унылый, мрачный, суровый, нежели поэтично-романтический характер. Павловск же сотворен желанием создать нечто приветливое, сельское – ведь это произведение, главным образом, Марии Федоровны, а не Павла, и все же его дух доминирует в Павловске, его призрак бродит по аллеям парка и по чертогам дворца, и едва ли удастся даже советским экзорсистам, несмотря на все заклятия марксистских формул, изгнать этот призрак, продолжающий оставаться настоящим хозяином всей этой вотчины так же, как и этого красивейшего, но сколь печального дворца.

«Курносый император», комичный и страшный, нелепый и рыцарски благородный, изящно образованный человек и грубый солдафон, неудачливый

вершитель судеб мира, мученик без ореола святости, образцовый pater familias[6], в конце жизни запутавшийся в бездарной амурной интриге, – почему именно Павел когда-то так пленил меня, почему для меня и сейчас эти чары его не утратили своей действенности? Что приковывает к себе тот портрет Тончи, где Павел в мальтийской короне набекрень корчит из себя какого-то нелепого шута; почему в сердце заговаривает бесконечная жалость, когда видишь на тронном портрете у Боровиковского, как самодержец с целой горой алмазов на челе и в окружении удивительной пышности силится казаться величественным, а на самом деле являет какое-то олицетворение неудачника? Почему и тогда, когда я еще ничего не знал об истории Павла, кроме того только, что это был царь и что его умертвили какие-то злые люди, я именно его полюбил и затем остался на всю жизнь (до известной степени) верен этой любви? Мне очень понятна и та любовь – не почтение, не страх подданного, а именно любовь, любовь, сплетенная с жалостью, которую умел внушить Павел тем, кого он приближал к себе. Не потому ли во мне живет особое чувство к Павлу, что я узнал его через Павловск, что я подошел к нему через *поэзию* этого зачарованного мира, точно так же, как «прадеда» Павла, Петра Великого, я полюбил через поэзию Петергофа, а к царице Елисавете I почувствовал род влюбленности через поэзию Царского Села.

Всего в нескольких шагах от нашей дачи стояла Павловская крепость, носящая бессмысленное название Бип. И вся эта крепость – такая же бессмысленная со своими никчемными, вовсе не средневековыми замками, непохожими башнями, со своим шутовским подъемным мостом, равелинами и контрэскарпами, как и ее название. Чаще всего, ибо это было так близко, я хаживал пятилетним карапузом именно к крепости, и, пользуясь тем, что Лина, усевшись на скамью, углублялась в чтение какого-нибудь романа Марлит, я без устали взбирался по окопам, скатывался с них или же, влезая на лафеты, заглядывал в жерла ржавых пушек, тут же без толку расставленных. «Детская игрушка» – но не детской ли игрушкой представлялась Павлу вся его империя, эта неисчерпаемая кладовая «оловянных солдатиков», которых он гнал через всю Европу на защиту священных для него, но по-детски им понимаемых идей?

Не взрослым ли ребенком проехался он по этой Европе в сопровождении приятной, статной и добродетельной своей супруги? Не детским ли гневом нелепого и плохо воспитанного ребенка гневался он на тех, кто не умел ему угодить и кого он с плац-парада гнал в Сибирь, не совсем сознавая, что именно это такое? Не детским ли недомыслием было все его пресловутое безумие, его растерянность, его страхи, его жажда подвигов и столь некстатной иногда в государственных делах справедливости?

«Бедный Павел» – так к нему обратился пригрезившийся однажды дух, но так именно обращаются к детям, а не к взрослым ответственным людям. Обреченная жертва, он всю свою недолгую жизнь сознавал эту свою обреченность, пытался освободиться из-под ее гнета; он хотел найти себя, утвердить себя, но на то ему не хватало зрелой мужественной воли, той самой воли, которой было так много у мудрой и ненавистной ему матери и которую унаследовал от Екатерины сын Павла – суровый, с неукоснительным педантизмом отбывавший свою царскую повинность и тем заслуживший ненависть ряда поколений, «подлинный государь» Николай Павлович...

До сих пор я еще ничего не сказал о том, что для большинства являлось тогда главной приманкой Павловска, для чего люди жили в Павловске или вечерами приезжали из «города», – об его знаменитом вокзале, хорошо знакомом как истинным любителям музыки, так и всякого рода гулякам. И у меня была полоса, когда я сделался завсегдатаем этого концертного зала на открытом воздухе, переехавшего затем под сень деревянных стропил довольно неприглядного вида. Но это недолго длившееся мое увлечение Павловским вокзалом относится к совершенно иной эпохе, к моим студенческим годам, тогда как сегодня мне не хочется выбираться из того Павловска, в котором я жил пятилетним ребенком.

Впрочем, тогда я тоже бывал на вокзале, но делал это неохотно и, если и шел туда без особого сопротивления, так это, чтобы не слишком огорчить свою Лину, которую тянуло к вокзалу непреодолимой силой, – не столько wegen der schönen Musik[7], репетиции которой происходили по утрам и днем (именно в те часы, когда я только и мог бывать на вокзале), а потому, что там собирался настоящий клуб бонн и гувернанток, без умолку между собой болтавших, тогда как несчастные их питомцы должны были или ruhig sitzen[8], или совочком ковырять в плотно утоптанном песке дорожек, опасаясь при этом, как бы этого не приметил строгий сторож.

Одно музыкальное впечатление из тогдашних дней все же мне запомнилось. Впрочем, это было не столько музыкальное, сколько зрительное, но к музыке относящееся впечатление. Тогда только всюду и разговоров было, что об Иоганне Штраусе и об его вальсах. Столько было разговоров, что это мне даже надоело, а вальсы, под которые кружились в своих пышных платьях мои сестры и кузины, обнимаемые молодыми людьми с прическами «à la capoule» и в широко раскрытых воротничках, я даже ненавидел.

Так вот, придя однажды с Линой на пыльную вокзальную площадку, где не было и намека на какую-либо тень, я увидел здесь больше публики, нежели бывало обыкновенно среди дня, да и публика эта была «настоящая»: она состояла не только из одного педагогического персонала и детей, но и из всяких нарядных дам под зонтиками в сопровождении элегантных господ и военных «в эполетах». А на эстраде, там, где обыкновенно махал палочкой бородатый Главач, вытянувшись в струнку, стоял заморского вида господин, который то широким взмахом правой, то успокаивающими движениями обеих рук заставлял музыкантов играть как раз те самые вальсы, которые мне были так противны и которые мне набили оскомину вместе с кадрилью из Belle Hélène[9] и с модной прыгающей полькой-мазуркой. Этот стройный господин был одет во фрак (то была эпоха, когда вообще фрак надевался по всякому поводу, когда делались визиты и «предложения» не иначе, как во фраке, и тем менее можно было явиться на полуофициальную репетицию в чем-либо «домашнем»), а его «хорошенькое» лицо было обрамлено аккуратными бачками-котлетами.

То был *сам* Иоганн Штраус, любимец всей Европы (об Америке тогда не думали), диктатор всех балов и увеселений (а время было очень «бальное») и в то же время кумир всех дамских и девичьих сердец. И тут давался случай поглядеть на него и послушать его, да еще на даровщинку (быть может, впрочем, какие-то платные пропуски в эти дни репетиций и требовались), да еще без той тесноты и давки, которая получалась вечером, когда прибывали из Петербурга битком набитые специальные поезда. Как же было не собраться слив-

кам павловского населения! Что же касается до меня, то мне стало еще скучнее от всей этой толпы, а до самого Штрауса не было никакого дела – разве только, что, вернувшись домой, я мог похвастать, что вот я видел этого знаменитого человека.

1932, 4 сентября

III

Наше павловское лето 1875 года кончилось для меня довольно меланхолично. Я заболел скарлатиной, и как раз это обнаружилось накануне того дня, когда «дядя Чарльз Хис» обещал меня познакомить с высочайшими своими воспитанниками, которые иногда приезжали к нему на дачу, где они любили играть в солдаты и где у них была «настоящая» солдатская землянка. Рядом стоял полосатый столб с колоколом, а над аккуратно ими самими вырытой четырехугольной ямой раскрывалась полотняная палатка, вследствие чего становилось удивительно уютно в этой подземной комнатке, в которой стоял стол, окруженный нарами, а в углу шкапик с посудой.

Заболел же я, заразившись от дворницких детей, с которыми мне было разрешено играть и которые, уже хворая, продолжали возиться на нашем травой поросшем дворе. Меньшего из них болезнь очень быстро унесла в могилу, и только после этого мои родители узнали об опасности, которой я подвергаюсь, и постарались меня изолировать. Но было поздно, у меня обнаружился жар, и пришлось лечь в постель, в которой я провалялся не менее шести недель, так что за это время успел пройти конец лета, наступила осень и начались ненастья.

Большую часть дня я лежал в довольно приятном полузабытьи, но иногда на меня находили разные капризные фантазии, и я требовал, чтоб меня одели, пустили в соседнюю гостиную. Чтоб удержать меня под одеялом, мне сулили новые картинки, новые игрушки, и тогда больная расслабленность сменялась гораздо более мучительным *ожиданием*, которое достигало своей крайней напряженности, когда мой слух улавливал, что дрожки, доставившие папу от вокзала, остановились у калитки, что она скрипнула и что папа подымается по ступеням крыльца.

И вот папочка уже в дверях. Несмотря на тревогу за меня, он старается придать себе необычайно веселый вид и обращается ко мне с ласкательными словами на том особом тарабарском наречии, на котором члены семьи Бенуа склонны выражать свои набухающие чувства. Но я едва отвечаю и стараюсь разглядеть, нет ли чего из обещанного у папы в руках. Чаще это освидетельствование приводит к горькому разочарованию, ибо в руках у отца оказывается один лишь черный портфель, набитый «делами», но в особо счастливые дни в ответ на плаксивые мои требования папины руки протягивают пакет с теми или иными сюрпризами, и тогда всякое ощущение болезни исчезало, хотя, быть может, температура при этом сразу повышалась на несколько десятых.

О самом ходе болезни я почти ничего не помню. Не помню о каких-либо определенных страданиях, но осталось в памяти, что меня то и дело перекладывали из моей детской резной кроватки (которую вскоре после этого пришлось уступить новорожденному племяннику Жене) в большую двуспальную постель родителей и обратно. Это перекладывание вызывалось необходимостью перемены смоченного испариной белья, причем мать моя утешалась убеждением, что «вся болезнь уйдет пóтом». Более подолгу я себя помню

> 125 <

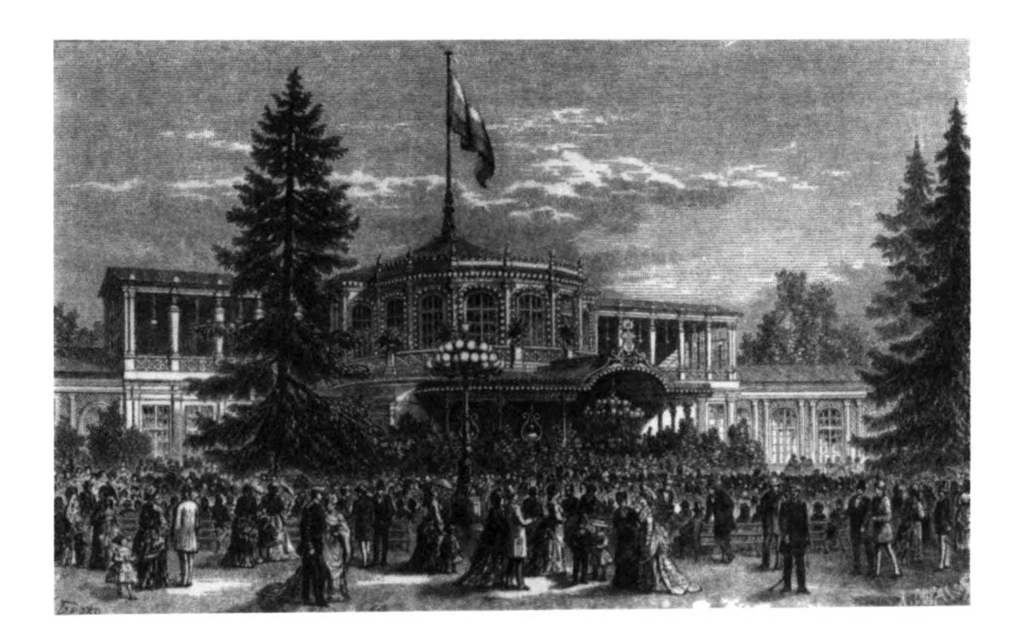
именно на просторе родительской кровати то днем, окруженного игрушками, то в вечернюю пору, когда, скучая в ожидании возвращения отца, я часами глядел на полосу света, ложившуюся от лампы в соседней комнате на потолок, и прислушивался к шуму дождя, бившего по окнам, или к царапанью веток кустов о стены дачи. Ночью же тянулась нескончаемая бессонница, и тогда единственным развлечением был лай собаки, то близкий, то далекий, или же стукотня трещотки сторожа, обходившего наш опустевший околоток, «оберегая нас от воров».

О, как назойлива в горячечном бреду была мысль о «ворах», о тех самых «разбойниках», которых я «увидел» тут же в Павловске в окне. Я был убежден, что ночью их выползало из всяких нор и из глубин соседних лесов целые полчища. Я был уверен, что мы погибли бы давно от рук злодеев, если бы не добрый «старичок», отпугивавший их своим стуком. Иногда стук затихал, и тогда становилось невыносимо тревожно – вот-вот снова появятся «их» головы в окне, благо до него из сада рукой подать. Но иногда стук трещоток двоился, и тогда, напротив, наступало сладостное ощущение полной безопасности, ибо это значило, что к нашему сторожу присоединился еще и соседний, а вдвоем они, наверное, уже сумеют отыскать всех воров, забрать их всех и посадить в тюрьму.

Наконец, наступил кризис; мне чуть было не произвели операции, но, к счастью, образовавшаяся за ухом шишка сама прорвалась благодаря поставленной (наперекор совету врача) примочке из винной ягоды — любимому средству матери. После этого сразу начался поворот к выздоровлению. На радостях отец стал мне привозить каждый день и книжки, и отдельные листы с картинками (тут я впервые познакомился с Буше), и оловянных солдатиков, и калейдоскопы, и бирюльки, вследствие чего я не выходил из состояния какого-то царственного блаженства. А тут еще счастливое событие, произошедшее рядом: у сестры действительно родился маленький ребеночек, и, хоть ангела я, несмотря на все просьбы меня разбудить, когда он прилетит, все же «прозевал», и хоть пришлось мне полюбившуюся бонну Лину вместе с нарядной кроваткой уступить новорожденному, однако факт, что вот там, за двумя стенами, появился маленький человечек и что это мой первый племянник, наполнял меня совершенно особенным возбуждением. Любопытство обострялось еще тем, что иногда через открывающиеся двери доносился до меня смешной захлебывающийся плач и всякие песенки, которыми старались ублажить младенца.

Через несколько дней после первых попыток встать, причем я чуть было не грохнулся на пол от слабости, я оказался окрепшим настолько, чтобы на день мне позволили перебраться в гостиную, где, закутанный в оренбургские платки, я сидел часами на угловом диванчике или глядел в окно. Но вид из него стал неузнаваемым. Вместо сплошной зелени все было теперь расцвечено самыми пестрыми красками. Редкие извозчики, от которых я видел лишь верх, качались по размытому шоссе, точно лодки по волнам. Из-за поредевших листьев открывались всякие постройки и даже такие далекие заборы, о существовании которых нельзя было подозревать. Окна у соседей стояли заколоченными, а по дорожкам из садов между разрытыми клумбами шмыгали одни брошенные кошки.

Постепенно меня стала одолевать гнетущая скука. Часы тянулись тягучие, тягучие, игрушки успели опостылеть, смешные картинки перестали смешить, никто из знакомых и родных не приходил, так как уж все перебрались «в город», и даже мамочка не так часто навещала меня, так как она неотлуч-



Музыкальный вокзал в Павловске

но находилась у колыбели своего первого внука, которого мне все еще не показывали. Несмотря на накаленные печи в даче становилось сыро и очень неуютно. И поэтому, когда я настолько уж поправился, что можно было без риска тронуться в обратный путь, то я возликовал и простился с Павловском без всякого сожаления...

По дороге на поезд я видал уже выросший до крыши папин театр. До своей болезни я несколько раз сопровождал отца на постройку, взбирался, держась за его руку, по лесам и мог наблюдать, как из хаоса слагалось что-то толковое, похожее на то, что было нарисовано на его проекте. Дома же мне иногда давали раскрашивать жидким кофеем разложенные по полу шаблоны всяких резных частей — перил, балюстрад, подзоров, согласно которым затем выпиливались орнаменты. Теперь же, пока я болел скарлатиной, театр освободился от обступавших его стропил и стоял новенький, беленький, светлый, точно склеенная из картона большая модель.

Павловский деревянный театр, сгоревший в прошлом или запрошлом году, был предпоследней из крупных построек моего отца. Я не могу сказать, чтобы любил ее так же, как его более значительные произведения, в которые он вложил свое тонкое понимание стилей и свое исключительное чувство ритма. Но и Павловский театр имел свои большие достоинства как в своем внешнем виде, так, в особенности, внутри, в смысле превосходного оборудования сцены и совершенно замечательного устройства зрительного зала. В последнем сказалась рука, способствовавшая созданию в значительной мере несравнимых преимуществ зал Мариинского и Большого Московского театров, сооруженных моим дедом А.К.Кавосом при ближайшем участии его зятя — моего отца.

Но все это только на секунду промелькнуло в окно кареты, из которой, как только она доехала до вокзала, быстро-быстро меня перенесли в вагон. А

там, после третьего звонка и четырех свистков, поезд тронулся, и поплыли нам навстречу, все ускоряя ход, елки и сосны, а потом поля и огороды, пока миновав Царское Село и Среднюю Рогатку, мы снова не оказались в родном Петербурге, встретившем нас своими деревянными лачужками и заборами вокруг Семеновского плаца и стройной колокольней Егерской церкви, которую очень уважал мой отец, считая ее за шедевр своего профессора К.А.Тона.

Так я простился с Павловском, в котором с тех пор бывал сравнительно редко, да и то исключительно в гостях у дяди, не выходя из его сада и дачи. При этом надлежало еще «играть» с драчуном-кузеном, жестоко меня тузившим, или же томиться за традиционными, часами длившимися, фамильными grand dinners[10]. Снова же в *настоящем* Павловске я стал бывать гораздо позже и тогда, когда все очарование этих мест явилось таким подходящим сопровождением, таким идеальным фоном для переживания «романического» характера. И особенностью этого моего очарования Павловском было, что я снова «открывал» здесь, взрослым и влюбленным юношей, то самое, что меня пленило когда-то, когда я был пятилетним ребенком...

1932, 16 сентября

[1] Шторх – аист (нем. *Storch*)
[2] Г-н Шторх (нем.)
[3] аттракцион «гигантские шаги» (от *pas de géants*)
[4] игрой в кольцо
[5] саду для гулянья, увеселительном саду (от нем. *Lustgarten*)
[6] отец семейства (лат.)
[7] ради прекрасной музыки (нем.)
[8] сидеть прямо, не горбиться (нем.)
[9] оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864)
[10] парадными обедами (англ.)

ПО ВЫСТАВКАМ

1. Зинаида Серебрякова

Я чувствую известную неловкость, приступая к отзыву о выставке Зинаиды Серебряковой. Дело в том, что она мне приходится родной племянницей, а ведь об очень близких, если не в мемуарах, не полагается говорить, да еще в хвалебном тоне. Но что делать, если Серебрякова, несмотря на то что она мне родственница, действительно один из самых замечательных русских художников нашего времени, и если ее искусство, с первых же ее шагов, меня очаровало, и если у меня сложилось в отношении его совершенно твердое, лишенное малейшей предвзятости убеждение, что это замечательное и прекрасное искусство? Ответ простой: *надо позабыть*, что она моя племянница, что это та самая маленькая Зина Лансере, которая вместе со своими сестрами и братьями росла в нашем родительском доме, и «храбро» высказаться во всеуслышание о Зинаиде Серебряковой как о человеке постороннем.

Но вот Серебрякову не только мне, но и вообще всякому трудно принять за человека постороннего. В ее искусстве столько милой ласковой прелести, оно такое по существу близкое, оно так просто и прямо говорит сердцу и уму, что трудно быть вполне объективным, когда говоришь о нем. Оно слишком подкупает, слишком пленит. И сколько уже лет прошло с того дня, когда она всех поразила своим замечательным автопортретом, ставшим украшением Третьяковской галереи, а все еще искусство Серебряковой остается таким же свежим, непосредственным и подкупающим.

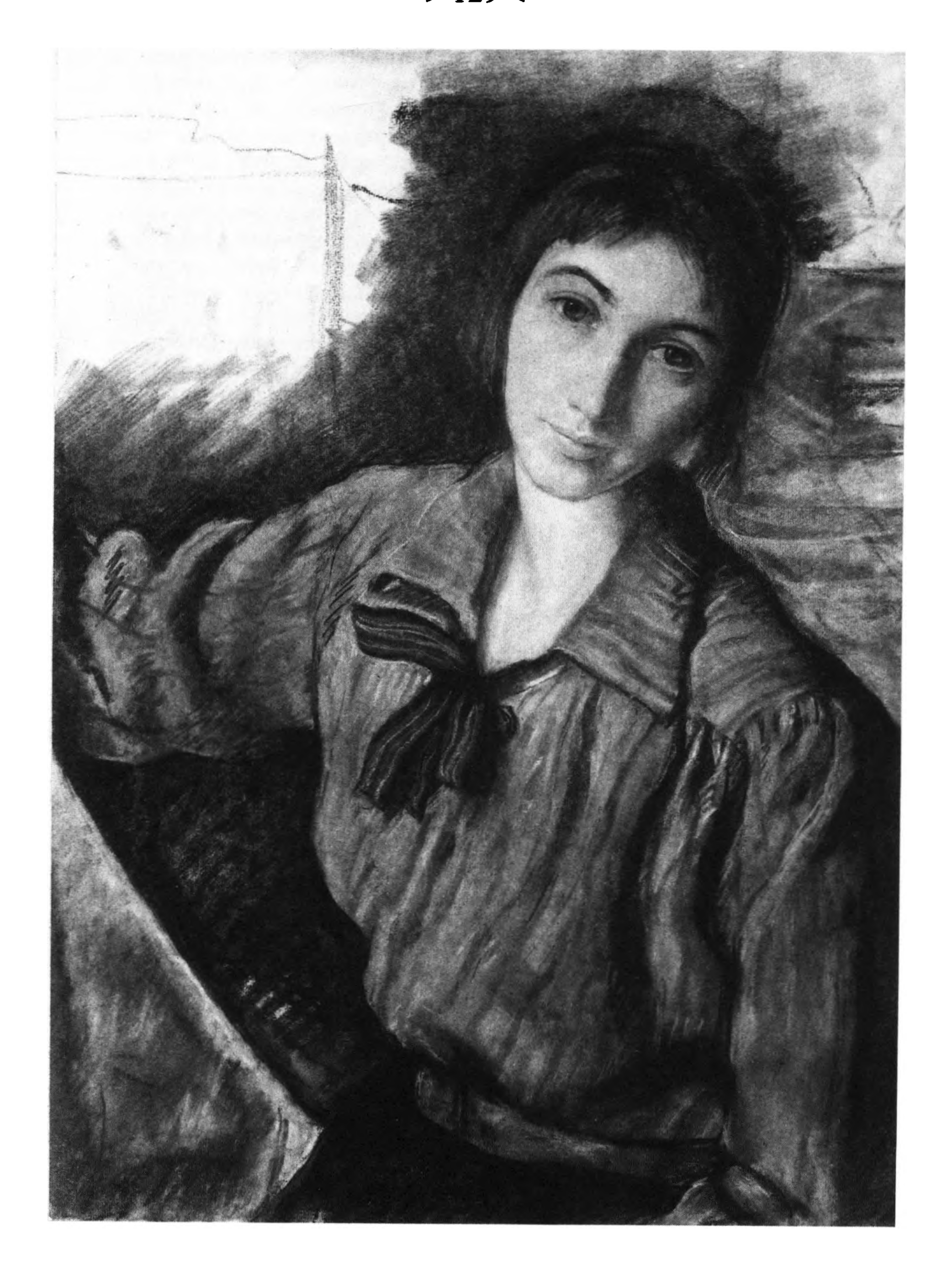
С тем же исключительным мастерством она продолжает передавать живой блеск глаз, так же манит в ее передаче плотность, упругость и сияние тела, так же естественно красивы сочетания ее красок, с такой же классической легкостью ложатся мазки ее кисти и штрихи пастели. И раньше никогда ни в чем у нее не было школьной рутины, нигде не сказывалось рабство готовых формул, и совершенно так же сейчас все искусство Серебряковой остается *свободным*; оно к тому же исполнено какого-то, я бы сказал, веселья, несомненно отражающего то состояние радостного возбуждения, в котором художница пребывает во время своей работы.

В этой черте сказывается как бы и некоторая «отсталость» Серебряковой, разумеется, отсталость в кавычках, ибо искусство Серебряковой слишком подлинное искусство, чтобы можно было прилагать к нему всерьез такие эпитеты. Действительно, в наши дни, после периода полной эмансипации, столь характерной для конца XIX и для начала XX века, внедрился деспотизм нового формализма. От художественного произведения теперь требуется как раз то, против чего больше всего ополчалась во всем мире (а у нас специально в «Мире искусства») художественная критика лет тридцать назад — требуется преднамеренность, требуется дисциплина раз принятой системы. Но зато как господство такой тирании успело уже надоесть и приесться. И до чего отрадно теперь иногда отдыхать на таком искусстве, как искусство Серебряковой, на явлениях, в которых царит прежняя милая свобода, в которых художник просто делится своим восторгом от красоты природы, когда он это делает с совершенным умением, с полным знанием своего дела.

Умения, мастерства у Серебряковой полная мера. Но особая прелесть ее мастерства заключается в том, что и оно не лезет вперед, оно совершенно *свободно*. Оно сложилось свободно, вне затхлости академических классов; оно и сейчас, несмотря на полную свою зрелость, все так же свободно от педантизма и раз навсегда установленных приемов. Разумеется, картины Серебряковой можно сразу узнать среди тысяч других произведений живописи. Но это основано не на какой-либо *«манере»*, а получается это фамильное сходство всех произведений между собой оттого, что каждое из них создано в одинаковом возбуждении, с одинаковым воодушевлением, и что сторона мастерства всюду подчинена стороне эмоциональной. Ну, а затем, как у каждого художника, у Серебряковой есть свои излюбленные комбинации в красках, в плетении линий, в композиции и в выборе точки. Но эти предилекции[1] основаны на особенностях ее вкуса, а вовсе не на приверженности к каким-либо предписаниям, и менее всего — на желании кому-либо угодить.

Нынешняя выставка у Шарпантье подтверждает все сказанное. Она, пожалуй, менее полна, нежели те, которые художница устраивала в Париже за последние годы. Я жалею, что на ней меньше портретов (в детских и женских портретах Серебрякова не знает себе соперников), на ней почти нет работ масляными красками, она не выставила и декоративных композиций. Но отсутствие всего этого не мешает тому, чтобы выставленное производило внушительное впечатление. Серебрякова и на этот раз предстает перед нами во всей прелести своего искусства, и в целом ее выставка поражает разносторонностью.

Пленительная серия марокканских этюдов, и просто изумляешься, как в этих беглых набросках (производящих впечатление полной законченности) художница могла так точно и убедительно передать самую душу Востока. Одинаково убедительны как всевозможные типы, так и виды, в которых, правда, нет того «палящего солнца», которое является как бы чем-то обязательным во всех ориенталистских пейзажах, но в которых зато чувствуется веяние степно-



З. Серебрякова. Автопортрет

го простора и суровой мощи Атласа. А сколько правды и своеобразной пряности в этих розовых улицах, в этих огромных базарах, в этих пестрых гетто, в толпах торгового люда, в группах зевак и апатичных гетер. Все это в целом du beau documentaire[2] и в то же время de la beauté tout court[3]. Люди такие живые, что кажется точно входишь с ними в непосредственный контакт, точно лично знакомишься с ними.

И все же экзотике Серебряковой я предпочитаю ее *Европу*; впрочем, я и вообще предпочитаю милую родную Европу всему чужому! Как чудесно умеет передавать это «европейское» художница и тогда, когда она нас приводит в чудесный флорентийский сад, и тогда, когда мы с ней оказываемся на уютной площади провинциального Ассизи, и тогда, когда она нас знакомит с теми итальянскими доннами, прабабушки коих позировали Рафаэлю и Филиппо Липпи. И наконец, нагие фигуры Серебряковой (неужели нам так и не избавиться от уродливого слова «ню»[4]?), составившие в значительной степени ее славу, и действительно бесподобные. Это тоже *Европа*. В этих этюдах нагого женского тела живет не чувственность вообще, а нечто специфическое, знакомое нам из нашей же литературы, из нашей же музыки, из наших личных переживаний. Это поистине плоть от плоти нашей. Здесь та грация, та нега, та какая-то близость и домашность Эроса, которые все же заманчивее, тоньше, а подчас и коварнее, опаснее нежели то, что обрел Гоген на Таити, и за поисками чего, вслед за Лоти, отправились искать по всему белому, желтому и черному свету блазированные[5], избаловавшиеся у себя дома европейцы.

2. Пикабиа

Контрастом выставке Серебряковой, главными и сколь ценными достоинствами которой является простота и ясность, может служить выставка, тоже далеко не бездарного и даже очень талантливого художника – Франсиса Пикабиа, многие годы успешно «импозирующего себя»[6] парижской публике – тому Парижу, который считает себя в традиционном самомнении *настоящим*. Возведя себя в божественный ранг, этот «настоящий» Париж требует от сменяющихся поколений своих представителей быстрейшего угадывания того, что в данный момент должно стать последним криком или, по новейшей терминологии, «быть на странице» (à la page[7]). Но нелегкая роль быть таким священнослужителем снобизма! За последнее же время эта роль стала даже прямо-таки трудной и несколько жутковатой.

Чего хочет Париж? Париж последних двух лет, Париж кризиса? Париж, отнюдь не устоявший перед мировой эпидемией бестолковщины, смятения и циничного очередного свержения собственных кумиров. Париж, решительно не знающий à quel saint se vouer[8], к тому же утративший вообще способность верить в каких бы то ни было «святых», хотя бы и одетых в самые модные наряды, хотя бы и санкционированных в патентованных распределителях снобической благодати...

Не выкидывать коленца нельзя. Надо их выкидывать, не то сдадут в архив и безжалостно от тебя отвернутся. Но в какие стороны это выкидывание нужно производить, какими гротесками можно еще поразить, какой небывальщиной можно еще озадачить – это угадать становится все труднее, тем более что и публика в житейском балаганчике запуганная, сбитая с толку и изверившаяся, как-то разучилась реагировать, хотя бы ее щекотали самым решительным способом.

> 131 <

Ах, как было хорошо, сладко и весело в те времена, лет тридцать тому назад, когда продолжали царить твердыни академизма, всякие шаблоны и сановный art pompier[9]! Тогда общество было еще сковано тысячами предрассудков, и так занятно было дразнить его, всячески épater le bourgeois[10]. Но постепенно в этой опасной игре Париж забрался так далеко, а главное, сам буржуй – до того привык к эпатированию[11], так напрактиковался, в свою очередь, озадачивать безразличием и блазированностью[12], что художники просто теперь не знают, откуда бы еще найти что-нибудь покурьезнее и поэпатантнее[13]. *Ничего не берет*! А тут еще за последнее время появилось гонение на живопись вообще... Никаких картин в голых, отданных воздуху и солнцу помещениях не полагается. Меценат, накопивший массу обид за то, что его заставляли гнуть шею то перед одним авторитетом, то перед другим, обрадовался своему освобождению, выпрямился, схватился за шапку и вышел вон. То ли дело автомобиль последней марки; кати себе по чудесным зеркальным дорогам, угощайся областными кухнями во всевозможных hostelleries[14], грей свое грешное тело в радиоактивных лучах солнца, дыши кристаллическим воздухом в снегах Альп или в просторных голых апартаментах с пустыми стенами, пользуйся жизнью беззаботно и не получай от кого-либо наставлений и уроков.

Эти мысли невольно приходят на ум, когда обозреваешь выставки всяких «профессионалов модернизма» и, в частности, последнюю выставку рисунков столь изобретательного Пикабиа. Именно его выставка может служить типом целой категории явлений – тех явлений, которые особенно отчетливо говорят о том, что люди и авангард людей – парижане попали в тупик и чувствуют себя сейчас скорее неловко. Такое чувство царило на летней выставке Пикассо, это чувство постоянно отравляет любование всяким и хотя бы очень талантливым проявлением того художественного творчества, которое ставит себе целью быть передовым, а, следовательно, экстраординарным, эпатантным.

Свой каталог Пикабиа снабдил собственным изречением, в котором говорится, будто жизнь не любит каких-то увеличительных стекол, а *потому*-де она, жизнь, протянула ему руку, вслед же за этим, действительно, озадачивающим афоризмом тянется довольно длинное стихотворение Гертруды Стайн, лепечущее ребяческую чепуху на английском наречии, тут же переведенном и на французский язык. И как раз это вступительное «слово», старающееся создать атмосферу и настроение, отдает чем-то ужасно старомодным и до того напоминает выкрутасы декадентов 1890-х годов, что сразу становится как-то тоскливо...

Но и переходя затем к обозрению самой выставки, тоскливая неловкость эта не исчезает, а, напротив, только растет. Она растет, главным образом, потому, что во всем чувствуется очень талантливый человек, и вовсе не неуч, не любитель в своем ремесле (главное достоинство Пикабиа – твердость, синтетичность и какая-то бодрость штриха), а при всем том ни одно слово у него не сказано просто, нигде не чувствуется действительной, личной эмоции и той заразительной радости, которую испытывает художник. Напротив, все здесь придумано, вымучено, во всем чувствуется желание зацепить внимание и *озадачить*.

И вот беда, если сначала озадаченность и вызывается, то, как это часто теперь бывает, она тут же рассеивается, ибо загадки оказываются вовсе и не замысловатыми. Да и нет загадок, а просто имеются известные трюки. То, чем берет тот или иной искренний, но и подлинный художник, остается в сущности навсегда неразгаданной тайной, сколько бы хитрые Kunstgelehrte[15] ни старались разложить на элементы и композицию, и краски, и типы. Но вот из че-

го складывается тот или иной трюк современного, нарочитого озадачивания, открывается очень быстро, и на этом основано, кстати сказать, и то, что каждая новая выдумка порождает сразу бесчисленные подражания. Так, можно быть вполне уверенным, что и нынешний прием Пикабиа накладывать один рисунок (иногда вполне реалистический, иногда заимствованный у старых мастеров) на другой, вследствие чего получаются дублированные черты лица, дублированные или скрещивающиеся жесты, а подчас и весьма пикантные соседствования, что этот прием, простой и доступный, напоминающий отчасти какие-то jeux de société[16], будет быстро усвоен массой других художников. И тогда придется изобретателю искать новых способов озадачивания, новых трюков...

Все это в порядке вещей и в зависимости от слабости человеческой природы. Ничего не поделаешь. А с другой стороны, как все же приятно, что вот за рисунком Дега (как раз сейчас открыта у Розанбера чудесная выставка этюдов этого единственного мастера), за свежестью Марке, за красочным очарованием Вюйяра, за свободой и ясностью Серебряковой не угонишься! Как приятно, что в наши дни еще существуют художники, которые игнорируют готовые формулы, а пишут так, как того желает их чувство и как требует подлинное веление Аполлона... Только эти художники, если они еще не признаны, не консакрированы[17], принуждены работать где-то в удручающем одиночестве, их надо отыскивать, их надо поддерживать. А кому сейчас время и досуг заниматься подобными поисками? Гораздо проще доверяться патентованным маршанам и котировке на специальной бирже...

1932, 10 декабря

[1] предпочтения (от *prédilection*)
[2] чрезвычайно документально
[3] просто красиво
[4] от *nu* – обнаженная натура
[5] пресыщенные (от *blase*)
[6] выставляющего себя напоказ (от *s'imposer* – привлекать к себе внимание)
[7] быть модным
[8] каким святым молиться
[9] банальное, шаблонное искусство
[10] озадачивать буржуа
[11] к тому, что его озадачивают, эпатируют (от *épater*)
[12] пресыщенность (от *blasé*)
[13] еще более сногсшибательное (от *épatant*; см. прим. 10)
[14] ресторанах
[15] искусствоведы (нем.)
[16] светские забавы
[17] признаны (от *consacrer*)

ВЫСТАВКА ЙОНГКИНДА И БУДЕНА*

Маленькая и совсем скромная выставочка, но искусства, самой эссенции искусства, в ней, пожалуй, больше, чем в каком-нибудь «Салоне». Однако, чтобы оценить прелесть этой выставки, нужно приложить некоторые усилия. Не потому, что выставленные произведения были бы так глубокомысленны или значительны, а потому, что при поверхностном обозрении все эти обрамленные и монтированные бумажоночки, иногда довольно простодушно склеенные (в тех случаях, когда на одной страничке альбома не укладывалась вся представившаяся тема и художник прихватывал еще соседнюю оборотную сторону), кажутся такими уж бесхитростными, быстрыми, пустячными...

* Галерея Кауфман – 23, Фобур Сент-Оноре.

> 133 <

В прошлом году уже была устроена ретроспективная выставка Будена при Осеннем салоне, и тогда же я писал о ней. Но на этот раз Буден выставлен в соседстве со своим приятелем, с художником, открывшим ему глаза на живописные задачи и помогшим ему разобраться в самом себе – и это сообщает особый интерес данной выставке. Впрочем, и то, что здесь, кроме двух незначительных масляных картин, выставлены одни акварели как Будена, так и Йонгкинда, может, пожалуй, почитаться некоторым преимуществом этой затеи. Самый *нерв* творчества обоих мастеров более отчетливо обозначается при рассмотрении одних этих, совершенно непритязательных и непосредственных, для «обнародования» не предназначавшихся заметок с натуры... И сущность их искусства оказывается такой милой, такой душистой, что не остается сомнений в том, что оба художника заслуживают почетные места в истории французской живописи XIX века.

Будена называют отцом импрессионизма, и это совершенно справедливо, ибо родившийся в 1824 году, он и на несколько лет был старше главных представителей французской живописи второй половины XIX века (Мане родился в 1832 г., Дега – в 1834, Клод Моне – в 1840, Ренуар – в 1841), он и более последовательно, почти с первых же шагов, придерживался именно того, что впоследствии приобрело характер целого учения, а что в нем самом являлось выражением личного его темперамента. Но недаром, когда Будену в 1892 году был присужден орден Почетного легиона, он скорбно воскликнул: «Зачем же его не дали моему бедному великому Йонгкинду?» (Йонгкинд скончался за год до того.) Сам Буден отлично сознавал, чем он был обязан этому голландцу, так быстро усвоившему парижский стиль и превратившемуся в типичного парижанина. Именно Йонгкинд открыл Будену его самого и научил его импрессионизму, который в те годы (нужно ли об этом напоминать?) не был еще и в помине, но идея которого несомненно уже носилась в воздухе. А кому был обязан Йонгкинд познанием себя и открытием того, что постепенно стало самим *языком* современного искусства, это сказать труднее. Разумеется, он мог кое-что почерпнуть от своего учителя, блестящего, но склонного к маньеризму Изабе, он недаром изучал и своих «национальных» предков, в частности, гениальные, тоже совершенно импрессионистские пейзажные зарисовки Рембрандта. Среди своих современников-соотечественников Йонгкинд имел мастеров, которые могли на многое ему открыть глаза и в смысле выбора сюжетов, и в смысле состава палитры, и в смысле техники. Первые «голландские» картины Йонгкинда выдают его родство и с братьями Марис, и с Месдагом, и с Исраэлсом, и с Мауве. Но все же это только школа Йонгкинда, сам же он совершенно другой и особенный. И не только факт, что он всем образом своей жизни отличался от своих собратьев, что в нем было больше от бродяги-цыгана, нежели от солидного мингера, сделало то, что его искусство оказалось таким отличным от всего прочего, но в нем несомненно уже брезжила другая эпоха, чаяние других настроений. Он был настоящим *предтечей*, и в этом причина, почему Буден мог питать к своему приятелю род культа и называть его великим.

Между ними было всего два года разницы, и все же Буден занял в отношении Йонгкинда положение как бы ученика. У Йонгкинда «открылись глаза» сами собой, у Будена они открылись тогда, когда он познакомился с Йонгкиндом. Но, познав свою задачу через искусство товарища, Буден затем пошел собственным путем и неустанно в течение долгой жизни добивался того, чтобы выразить наиболее точно и верно то, что ему мерещилось, к чему его тянуло.

Йонгкинд, начавший с добротных, методических и даже «скомпонованных» картин, постепенно весь, если не разменялся, то как-то «рассеялся», «развеялся» – в искрометных набросках. Упорный нормандец Буден методично всю жизнь отделывал свое искусство, и задача эта была тем более трудной, что надлежало при этом сохранить в картинах характер чего-то быстрого, сразу рожденного и скрыть всякий намек на труд. В результате картины Будена кажутся теперь импровизациями, тогда как на самом деле они полны и глубокого знания ремесла, и верного расчета, и серьезной методы. В интимных записках Будена находятся такие как бы «самоподстрекающие» фразы: «Не смягчаться... Дерзать... Заканчивать в свежести... Хорошо писать (bien écrire) свою живопись». И так как в конце концов он добился именно этого труднейшего фокуса, то место ему может быть предоставлено, согласно его собственному желанию, «рядом с шедеврами Йонгкинда и Коро», – а также, прибавили бы мы, рядом с живописью гениальнейшего из всех предтеч импрессионизма – Франческо Гварди, жившего за сто лет до Будена и едва ли ему хорошо знакомого.

Впрочем, на настоящей выставке оба мастера, и «открывший двери» Будену Йонгкинд и сам Буден, как бы смешиваются воедино. Именно потому, что здесь нет завершенных произведений ни того, ни другого, нет того, в чем они добивались (менее консеквентно[1] богема-Йонгкинд, и более последовательно упорный Буден), именно потому, что это только быстрые наброски, первые брызги впечатлений, и потому еще, что в этих зарисовках самые приемы записей заимствованы одним у другого, несколько трудно отличить характерные черты каждого мастера. Однако почерк у каждого свой, и, подвергая эти зарисовки своего рода графологической экспертизе, можно без особенной натяжки провести границы между ними. У Будена почерк более тонкий, передача форм более точная, а заливки красками при всей их легкости более спокойные. Чувствуется, что самый пульс работы у него несколько замедленный, хотя и получается иллюзия, что все схвачено с молниеносной быстротой. У Йонгкинда, напротив, почерк довольно жирный, твердый, «нажатый», но формы более расплывчаты, приблизительны, а вся работа как бы идет урывками, точно в какой-то тревоге (мастер в конце жизни страдал настоящей манией преследования, да и прежде что-то вечно подгоняло его), и никак нигде не найти следа какой-либо системы. Что приятнее? Что лучше? На чем следует учиться? Ответ на такие вопросы зависит от темперамента и вкуса, но особенно трудно решиться на какое-либо предпочтение в данном случае, как и во всех тех, когда приходится сравнивать явления одинаково пленительные и отмеченные одинаковой степенью мастерства.

Лично все же я предпочитаю Будена Йонгкинду. Это, очевидно, потому, что во мне вообще очень сильно уважение перед завершенностью, в чем, пожалуй, выдает себя моя французская кровь. Недаром же я люблю так Пуссена и архитектуру XVII века – уравновешенность, мудрую гармонию великого живописца и чудесный ритм произведений Мансара, Лемерсье и Лево. И по той же причине мне среди произведений Йонгкинда особенно нравятся как раз вещи его первого периода, в которых меньше горячки и спешки. Так, на данной выставке меня особенно притягивает вид голландского города (№ 1) – чудесный внимательный этюд, при виде которого невольно вспоминается знаменитая улица в Делфте Вермера, бывшая в собрании Сикса. Как чудесно здесь разработаны планы, как переданы avec un rien[2] различные материалы, стены домов, черепица крыш!.. Глядя на такое полное мастерство, пожалеешь даже, что Йонгкинд впоследствии стал пренебрегать им... Восхитительны и два дру-

гих ранних голландских пейзажа его: канал в городе (№ 12) и мельница 1867 г. (№ 13).

Среди произведений Будена на выставке особенно чаруют, рядом с его сухопутными пейзажами и с маринами (сколько мастерства в акварели «Набережная в Гавре» с ее лесом мачт и паутиной снастей), многочисленные его зарисовки фигурок в Довиле, которые, если и уступают тем, чем гордилось распроданное года два назад собрание Каген д'Анвер, все же полны жизни и удивительной типичности. Несколькими штрихами (напоминая в этом приеме Хокусая и других японцев) Буден передает курьезную элегантность мод Второй империи и самую повадку этих франтих, принимавших плотный песок Довиля или Трувиля за паркет своих парижских гостиных и оберегавших нежность своей кожи от «уродливого» загара при помощи потешных цветных зонтичков.

Но вот при виде всех этих незатейливых, но сколь убедительных сцен во мне просыпается моя неизменная «историческая зависть». Вероятно, в те времена я бегал бы от скучной и пустой болтовни расфуфыренных красавиц, я бы даже возмущался ей и поносил весь тогдашний уклад. Я бы возмущался тем, что жизнь имела в себе тогда скованного, чересчур сдержанного, «предначертанного». Однако на расстоянии эта жизнь кажется особенно приятной, именно благодаря своей налаженности и благодаря царившему тогда Регламенту. И еще больше мне завидным становится положение таких художников, как Йонгкинд, как Буден, в окружении всей тогдашней культурной атмосферы. Как должно было быть приятно фрондировать эту «гнетущую налаженность» и быть бунтарем на фоне такой строгости и порядочности. Я уверен, что в дни, когда в официальном «Салоне» выставляли Кабанель и Бугро, Жером и Дюбюф, когда все то чванное и шлифованное искусство являлось «всемирно признанной французской школой», таким истинно независимым натурам, как Йонгкинд и Буден, дышалось легче, нежели им дышалось бы теперь, когда в принцип возведены анархия и разгильдяйство. К тому же, кое в чем от общей дисциплины (которая отлично укладывалась тогда рядом с характерным для XIX века либерализмом) проникало и в искусство этих новаторов, придавая ему ту (часто неосознанную) сдержанность, ту «tenue»[3], без которой, увы, скучно жить на свете и без которой искусство легко вырождается в доступное всем любительство.

1932, 17 декабря

[1] последовательно (от лат. *consequens, consequentis*)

[2] в мельчайших подробностях

[3] выдержку

СУХАРЕВА БАШНЯ

На днях по поводу решения о сносе Сухаревой башни И.Демидов в краткой, как бы недоумевающей, но все же удивительно четкой форме коснулся всего вопроса о «советских вандализмах». Подписываясь под всеми мыслями, которые он высказывает, я разделяю вполне и то тоскливое настроение, которым дышат его слова.

Действительно, во имя чего все это делается? Почему, начав с игры в государственное меценатство, громко, на весь мир хвалясь своим попечением об искусстве и его памятниках, большевистский режим затем в корне изменил свою «политику» и стал распродавать художественные ценности, сносить ис-

торические памятники и в этом направлении поступает все решительнее и откровеннее. Пожалуй, верно истолковывают эту перемену те, кто просто видят в ней известное освобождение от маски, освобождение, понятное уже потому, что всякая маска становится со временем тягостной. Однако почему такое проявление откровенности могло произойти именно *теперь*? И мучительно вслед за этим вопросом лезет другой: что еще они принесут в жертву доктрине?

Ответ на второй вопрос представляется мне таким же простым, как и мысль о сброшенной маске. Ведь, в сущности, весь старый мир, все, созданное этим миром, все, что сохраняет память о нем, не только большевикам не желательно, но даже представляется чем-то враждебным, вредным. *Всякое* произведение «буржуазной культуры» служит вещественным доказательством того, что в «не ихнее» время не так уж было плохо, а то и для самого тупого, и начисто распропагандированного человека может показаться, что в «не ихнее» время на Руси жилось куда лучше, нежели в «ихнее». Отсюда прямой вывод: *все* не ихнее должно пойти насмарку, уступая место возведенному в апофеоз человеческого гения муравейнику.

Не было бы никакой логики в том, чтобы щадить то или иное проявление творчества классового врага, а классовыми врагами большевиков являются все наши отцы, все деды, все предки до самого Адама, или, «по-ихнему», до гориллы. Если же можно еще при этом извлечь материальную пользу от такой ликвидации прошлого, то прямо преступно с ним церемониться.

Но все же почему «отказ от маски» произошел именно теперь? Ответ на этот вопрос оказывается убийственно печальным. Дело в том, что в начале своего царствования у большевиков имелось немало различных иллюзий, напрасных страхов и, говоря проще – какого-то «решпекта» ко всякого рода жупелам «буржуазного мировоззрения». От них не был свободен даже сам Ильич, а Луначарскому была выделена целая область – именно каких-то компромиссов с прошлым. Первый нарком просвещения прямо-таки до виртуозности специализировался на том, чтобы представлять то, что можно назвать «государственным меценатством». И, будучи по природе человеком мягким, падким на успех, суетным и не лишенным известной художественной талантливости, он эту роль исполнял сравнительно удачно, хотя и ему до сущности искусства было мало дела. Луначарский мастерски импонировал и у себя, и особенно за границей, создавая легенду о том, что большевики чутко относятся к искусству и делают для него все, что только можно.

Но именно в этой сфере, как только работа над общей стройкой стала укладываться в более спокойные и уверенные формы, среди большевистских верхов началось как бы более реальное ощущение общего положения. Прозрение же, естественно, должно было привести к полному и уже откровенному пренебрежению тем, что недавно еще импонировало.

Если всякая расправа с прошлым в «бывшей» России начинает сейчас принимать систематический характер, то это, главным образом, в силу того сдвига, который произошел в самом «мироощущении» верхов. Как далеки те времена, когда власть была захвачена первой группой доктринеров, которые, несмотря на выдавшийся успех, сами не верили до конца, что успех обеспечен за ними благодаря общему безумию и легкомыслию. Именно тогдашнее «ощущение срочности» своего стояния у власти поддерживало в большевиках род внешнего уважения к старому миру и заставляло их как-то считаться даже с общественным мнением «буржуазного» толка.

Но за пятнадцать лет процесс оформления власти достиг своей полноты, новая организация государства и правительства получила прочную базу, и те-

перь с высоты полного триумфа системы оказалось возможным взглянуть на все распластанное у ног по-новому и, в частности, *по-своему* распорядиться и с «наследием веков».

И здесь мы встречаемся еще с одним явлением огромного значения. Тот факт, что за исключением каких-то отдельных воплей и слабых судорожных попыток протеста со стороны «старого» мира, ниоткуда за все это время не последовало ни одного действительно грозного окрика; что, напротив, можно констатировать наличие полного «равнодушия» и какого-то даже снисходительного попустительства по всему фронту «буржуазно-капиталистической культуры», какие бы безобразия ни творились в прежней России, – это положение вещей особенно способствовало выработке у большевиков уверенности в безнаказанности при проведении программы вытравления вредной, а то и просто никчемной и лишней ветоши, оставшейся от «гнусного» прошлого. Как отнеслись страны «буржуазной культуры» к разбазариванию Эрмитажа, к постепенной ликвидации других музеев? К превращению церквей в очаги активного безбожия? Как – к разрушению такого чудесного целого, как единственный в своем роде Симонов монастырь? Да просто никак...

Так и сейчас не стоит и начинать какую-либо кампанию в смысле заступничества за искусство в бывшей России и, в частности – за русскую старину, русское искусство. На днях разрушат вслед за сотнями других памятников одну из главных художественных достопримечательностей Москвы – Сухареву башню, и это *наверняка* не произведет *никакого* впечатления во всем образованном мире – не произведет уже по той простой причине, что никто про такую башню не слыхал, да и русские-то люди знают ее плохо – разве только в качестве какого-то центра, «Сухаревки» – того презренного торжища, на котором в течение последних лет агонизировало некогда славное московское купечество, само когда-то богатевшее и дававшее богатеть другим, способствовавшее общему благоденствию.

Между тем Сухарева башня вовсе не только какая-то каланча или род большущей гауптвахты, группировавшей вокруг себя «спекулянтов». Это самый настоящий и совершенно удивительный *художественный* памятник – едва ли не самый замечательный из сохранившихся от той переходной эпохи, когда Московия стала преображаться в империю Российскую. Мало того, наряду с Симоновым монастырем и с башнями Кремля, Сухаревская башня имеет поистине *мировое* художественное значение – как один из самых пленительных образцов гражданской архитектуры и как свидетель того времени, когда городские укрепления стали скорее служить чисто декоративным и символическим целям. Как торжественно радостные арки Людовика XIV на Бульварах[1] означают новую эру урбанизма, лишь сохраняя *память* о прежних укреплениях Парижа, как некоторые городские башни в итальянских и германских городах свидетельствуют не столько о суровой жизни средних веков, сколько о выходе из этой суровости в эпоху более вольную и светлую, так точно и вычурно изукрашенные Кремлевские башни или башни Симонова, Донского и Девичьего монастырей, наконец, так точно и Сухарева башня – все это свидетельствует о конце тех времен, когда города служили убежищами на случай нашествия неприятеля, и началом того времени, когда они, «открывшись на все стороны», превратились в питомники культуры, в очаги всего умственного, промышленного и художественного существования.

Сухаревская башня выросла на месте прежних Сретенских ворот, земляного вала – этого внешнего укрепленного пояса древней столицы. Когда-то тут стояла деревянная постройка чисто фортификационного характера, безличная

в художественном смысле и лишь полезная в своем специальном назначении. Но юный Петр, «Петр Хованщины», Петр, только что расправившийся со стрельцами, решает эту фортецию[2], которую охранял оставшийся ему верным полк Лаврентия Сухарева, превратить в своего рода роскошный дворец (через двойные ворота которого вступала в столицу большая Ярославская дорога), а через несколько лет он же на готовой двухэтажной основе возводит третий этаж и высоченную башню, которая издалека должна была вещать путникам о приближении к царской резиденции.

Надо при этом сознаться, что ничего более внушительного, гордого и великолепного нельзя было придумать для такой цели*. Первоначальная постройка (в которой, по народному преданию, когда-то колдовал сам Яков Вилимович Брюс, в стенах которой замуравлена его «черная книжка» и где на самом деле обреталась первая «Навигацкая» школа, впоследствии переведенная в Петербург) – уже дворец этот сам по себе является превосходным образцом своеобразного, поражающего своей свежестью московского барокко. По новому же плану, этот дворец со своей открытой террасой, со своими лоджиями и с монументальной наружной лестницей оказался мощным и в одно и то же время грациозным пьедесталом восьмиугольного, столь же богато разукрашенного столба, который высоко в небо должен был возносить золотом сияющую двуглавую птицу, символизирующую традицию всемирного владычества римских кесарей. На башенном же столбе под узкими, высокими окнами островерхого шатра были устроены часовые куранты, огромные циферблаты которых вещали время и колокольный звон которых переливался на всю далекую окрестность.

И этой-то красоты, этой поэтичной красоты теперь не станет или уже не стало. И никто-то как следует не пожалеет о ее гибели. Что *там* никого не найдется – это слишком понятно. Сейчас не до каких-то, хотя бы и распрекрасных камней, когда «жрать нечего». Сомневаюсь даже, чтобы там раздались какие-либо протесты, еще возможные лет пять-шесть тому назад, когда система «голодной острастки» не была проведена со всей последовательностью. Ведь страх за хлеб насущный есть нечто куда более действительное всяких прежних страхов – перед отставкой, батогами или Сибирью. Что же касается до *здешних* любителей искусства и «культурных попечителей», то их молчание может быть объяснено отчасти тем, что они вообще очень плохо знают Россию, *истинное* лицо ее, и что даже самое пресловутое увлечение «всем русским» зиждется в значительной степени на всякой «клюкве». Надо при этом сознаться, что сами русские люди несколько виноваты в этом. Они не всегда удачно информировали образованный мир, и, мало того, они в известной степени и способствовали презрительному отношению к тому русскому прошлому, которое для многих все еще остается царством сплошного произвола, насилия и мракобесия.

А впрочем, и вот еще что. Сейчас настал такой момент, когда вообще во всем мире «жалость» и особенно жалость к *чужому* оказалась «роскошью не по средствам». Слишком много и долго, часто без толку дразнили это самое чувство, и это более всего способствовало выработке какого-то «общемирового наплевательства», какого-то жеманфишизма[3], ставшего своего рода снобической добродетелью. Всюду во всем мире наблюдается наступление настоя-

* Строителем Сухаревой башни считается живописец (!) Михаил Иванович Чоглоков.

щего омертвения интереса к художественным и вообще к духовным вопросам, в том числе и ко всем видам «культа предков». Все труднее становится поддерживать интерес к собственному прошлому даже там, где еще не наступил отказ от «буржуазной культуры». Кого же здесь заставишь серьезно отнестись к вандализмам, происходящим в таинственном государстве, за тридевять земель, среди народа, который если еще и числится в европейской семье, то уже становится более чуждым, нежели были когда-то татары и скифы. Большевикам же такое непреодолимое «безразличие всего мира» и кстати. Оно развязывает им руки, оно дает им уверенность в успехе намеченной ликвидации, и работа над ней пойдет тем веселее, решительнее и последовательнее.

1933, 14 января

[1] Большие Бульвары в Париже (*Les Grands Boulevards*)
[2] крепость (от ит. *fortezza*)
[3] «наплевизма» (от *je m'en fiche* – наплевать)

«БУДУЩИЙ ЛУВР»

(К открытию Музея современного
иностранного искусства)

После нескольких лет подготовительных работ здание Жё-де-Пом[1] в Тюильрийском саду преобразилось совершенно и сейчас является, в смысле своего оборудования, самым передовым музеем Парижа. Никакой «лишней» роскоши, зато много простора, света, картины выставлены в наилучших условиях, и все здание может быть освещаемо даже по вечерам, что в дальнейшем найдет себе немалое практическое применение.

Итак, довольно долгие ожидания не привели на сей раз к разочарованию. Несмотря на скудость кредитов, несмотря на то что здание, предоставленное под выделенный из «Люксембурга»[2] иностранный отдел, пришлось переиначивать, то и дело предоставляя части его под большие коллективные выставки иностранных гостей (бельгийцев, датчан, шведов, японцев, португальцев и др.), несмотря на все это, энергия хранителя музея, Дезарруа, победила все трудности, и затеянное дело доведено до конца. Отныне Париж обладает музеем, в котором современное иностранное творчество оказалось выставленным в лучших даже условиях, нежели отечественное новейшее искусство, продолжающее обретаться в «Люксембурге».

Такой успех – явление отрадное. И кроме отрадного факта, что так удачно дело доведено до намеченной цели, сами коллекции нового музея представляют очень большой интерес. От Альма-Тадемы до Пикассо – дистанция огромного размера. Век нынешний и век минувший, объединенные под одной кровлей, доставляют каждый свойственные его художественным элементам впечатления. Не только произведения, собранные тридцать-сорок лет назад, но и произведения последних лет оказываются содержащими в себе наличие значительной художественной силы. «Старички» радуют на один манер и, пожалуй, глубже, зато они и требуют более сосредоточенного внимания, они требуют, чтобы кое-что *вспомнилось*, вспомнились те идеи, чаяния и настроения, которыми питалась «тогдашняя современность», а на воспоминания сейчас не

хватает времени. Напротив, в умственных комментариях и в каких-либо чувствительных воспоминаниях современное нам художество не нуждается, а вещи наиболее сильных мастеров ныне просто «бьют по голове», ошарашивают – иные звучностью красок, другие – тем или иным чудачеством, а кто и всем этим вместе.

Русский посетитель музея может получить известное удовлетворение в своей национальной гордости. «Нас» там довольно много: кое-кто из тех, кто уже вполне может быть зачислен среди «старичков», и почти все главные из тех, которые действительно «молоды и будут молоды еще лет пять или шесть». Лестно и то, что среди тех, кто «бьют по темечку», есть и несколько наших. И вот что любопытно, попав на музейные стены, эти «ударники» бьют не так уж больно. Уже и в них чувствуется, в этих «страшных» смельчаках и дерзателях, та, ну что ли «сановитость», которая является естественным следствием причисления к сонмам всякой заслуженности. Это касается «даже» Шагала (а среди нерусских «даже» Пикассо)! Какой бы дикой показалась его мистико-эротическая сценка, на которой мы видим, как к восседающему среди лазуревой мути красному юноше подлетает нагая перламутровая особа и целует его в лоб. А теперь это воспринимаешь как нечто совершенно «естественное», и даже не озадачивает летящий тут же рядом вверх тормашками донага раздетый почтенный иудей.

Возвращаясь к основной теме, я еще раз должен отметить удачу преобразованного, почти вновь созданного музея. Но, разумеется, это еще не значит, чтобы я этот музей считал чем-то вообще идеальным и чем-то вполне достойным как Парижа, так и самого «сюжета». Увы, до этого еще далеко. Приятно провести время в Жё-де-Пом (так будут, очевидно, величать и впредь это учреждение, как за прежним осталось, в сущности, нелепое, но всесветно принятое прозвище «Люксембург»), но если бы кто вообразил, что он сможет по новому музею получить настоящее понятие о каждой представленной в нем «школе» – как об ее недавнем прошлом, так и об ее нынешнем фазисе, то его бы постигло разочарование... В конце концов все, здесь сгруппированное, есть случайный набор, создавшийся при помощи сравнительно скудных средств, иногда лишь подкрепленных даровыми подношениями. Это скорее подобие любительской коллекции, коллекции, отмеченной (с тех пор, что произошла основательная чистка от слишком явных плевел) довольно изящным вкусом, но лишенной систематичности. Ощущается не только недостаток в настоящих шедеврах, но и целый ряд самых значительных художников не представлен вовсе в этом единственном для Парижа месте, где можно бы увидать какое-то «продолжение Лувра».

В сущности, до сих пор среди произведений иностранного искусства, сгруппированных в Люксембурге и переданных в Жё-де-Пом, был всего только *один* шедевр, т.е. одна вещь, как-то резюмирующая творчество *несомненного* мастера и говорящая о целом круге идей, о целом моменте истории культуры. Это триптих Леона Фредерика: «Возрасты рабочего». И как характерно для нашего времени то, что произошло именно с этим единственным *шедевром*. Надо, впрочем, заметить, что эту картину да и все творчество Фредерика в целом полагается сейчас ненавидеть. Даже на его родине, в Бельгии, имя его почти одиозно. Его ненавидят и за «философию» его творчества, и за его палитру, и за его технику. И при этом не замечают *масштаба* мастера, т.е. того, насколько Фредерик просто *выше* и *глубже* прочих. Ненависть эта перенеслась и за границы Бельгии, если не произошло обратное явление, а именно то, что из Парижа началось гонение на Фредерика. Как бы то ни было, «един-

ственный шедевр в Жё-де-Пом» – отвешен в тень, в простенок между окнами и, мало того, выставлена напоказ только средняя часть этого триптиха, тогда как для его створок, очевидно, «не нашлось места».

Я остановился на этом примере потому, что он уж очень характерен и объясняет вообще то, каким образом происходит образование музеев «современного творчества» и какая *психология* лежит в основе таких образований. Но эта психология вовсе не есть дефект данного лица, а это есть явление общее, повсеместное и имеющее весьма глубокие причины. То же самое произошло и происходит повсюду. То же самое было и в Берлине, где вообще целый век (до реформы Чуди) ничего иностранного не покупали. То же произошло в Мюнхене, в Вене, в Лондоне, И то же происходило у нас, в России.

Мне самому с этим явлением пришлось встретиться вплотную, когда я занялся устройством отдела XIX и XX веков в Эрмитаже. До образования этого отдела в нашем чудном музее было всего три картины XIX века: скучнейший «Прометей» Летьера, глупейший «Бык» Браскасá и знаменитый intérieur[3] Гране. К этому пришлось приложить Кушелевскую галерею Академии художеств, подобранную, если и со вкусом, то, в сущности, совершенно по-любительски. Кое-что затем подобралось из загородных дворцов. И все это вместе дало лишь нечто однобокое, в целом получилось скорее свидетельство о невнимании русских людей к тому, что в течение XIX века творилось в художестве за границами Российского государства, нежели нечто такое, что давало бы об этом художестве настоящее представление.

Равным образом нельзя рассчитывать и на то, чтоб *Лувр* нашел себе «достойное продолжение» в том, что сейчас с таким изяществом поднесено в обновленном Жё-де-Пом. Правда, и здесь среди массы художников второстепенных есть несколько мастеров более высокого достоинства. Я говорю о картинах Мэдокса Брауна, Миллеса, Либермана, Альфреда Стевенса, Фредерика, о прелестных пейзажах Парижа Ниттиса и т.п. Но разве и по этим образцам можно составить себе отдаленное представление, чем было искусство последних десятков лет в Англии, Германии, Бельгии и Италии?

Впрочем, вот что полезно вспомнить, когда мы сравниваем музеи старинного искусства (иначе говоря, искусства до XIX века) с музеями современного искусства (т.е. эпохи после французской революции). Сами приемы, сам характер собирательства изменился в корне. Если в Лувре и во всех других первоклассных музеях собрались шедевры самого высокого достоинства, то на это имеются веские причины общекультурного характера. Собралось в этих музеях то, что вызывалось к жизни и что приобреталось как особым «меценатством религиозного порядка», так и тем меценатством, которое выросло в атмосфере дворцовой пышности или в уюте богатого буржуазного быта. В сущности, и Лувр, и все другие большие музеи – не что иное, как конгломераты собраний, составленных разными любителями, но любители эти были, во-первых, людьми особо выдающейся для своего времени культурности, а, кроме того, в те времена любители прекрасного были заинтересованы вовсе не тем только, что у них творилось под боком, и, напротив, иногда далекое их манило в более сильной степени, нежели свое близкое.

Огромную роль при этом сыграла теория о «прекрасном как таковом» – этот продукт всей гуманистской философии. Коллекционеры задавались главным образом целью получить «превосходное вообще», «вечное», а не только «лучшее французское» или «лучшее немецкое». Отдельные коллекции, составившиеся под таким лозунгом, слившись затем воедино, слившись в огромные общие хранилища, предопределили характер дальнейшего пополнения этих

хранилищ, найдя к тому же ценнейшую подмогу в созревшей «науке истории искусства». К собраниям, уже состоявшимся из вещей первоклассных, легче было подобрать все новые и новые произведения такого же достоинства, причем такое пополнение еще только совершенствовалось и углублялось.

Но тут-то и получалось нечто симптоматическое. Подходя к границе XIX века, собирательство больших музеев как-то теряло почву и начинало обнаруживать крайнюю непоследовательность. Появлялась робость, которая переходила в паралич, и ни о какой системе уже не могло быть речи, развившаяся же критика не могла, в смысле помощи, заменить «историю».

Большую при этом роль сыграло еще одно явление, почти незнакомое предыдущим векам, – это *национализм*. Его тенденция воздвигать вокруг каждой страны своего рода китайскую стену во имя своей избранности и блюдения национальных преимуществ превратила в некое обязательство поощрение и исключительно своего и запрещение «тратиться на поддержку чужого». И получилось, что музеи национального характера, если иногда и бестолково, то все же непрестанно продолжали расти и приобретать все большее значение (причем частная инициатива в виде даров и пожертвований служила коррективом казенной косности и всякого рода бюрократическому кумовству). Наоборот, официальное собирательство «чужого современного» искусства приобретало все более беспомощный и бестолковый характер. Чтобы понять, с какими трудностями приходилось встречаться людям, которые все же пытались проявить большую смелость и последовательность в этом деле, достаточно вспомнить, какую войну пришлось вынести хранителю берлинской Nationalgalerie[4] Чуди, когда он попробовал возобновить принцип собирательства «искусства вообще» и решился водворить в стенах Национального музея произведения французских импрессионистов наперекор запретам кайзера и проискам в политическом мире. *Здесь же* соответствующее явление, после ужаса двух войн, представляется еще менее возможным, и вот почему мало надежды, чтобы вообще когда-нибудь Менцель, Тома, Вальдмюллер и другие самые большие немцы XIX века оказались бы в Лувре, представляя собой как бы продолжение трех глав истории искусства, которые ознаменованы творчеством Дюрера, Кранаха и Гольбейна.

Ведь и на сей раз самые негодующие упреки, которые посыпались на реформу музея нового современного искусства, в конечном счете предназначенного на то, чтобы пополнить впоследствии «космополитические» собрания Лувра, отражают более всего «оскорбленное национальное чувство». Досталось энергичному г.Дезарруа от людей академической складки за то, что он приютил в Жё-де-Пом всяких «дикарей и безобразников», но еще больше ему досталось за то, что наряду с произведениями «друзей Франции» он поместил произведения «врагов» – «бошей» и «полубошей»-австрияков. Между тем следует его скорее за это похвалить – и не так за выбор, который мог бы быть более удачен, как именно за то, что он решился вернуться к принципу собирательства «искусства вообще» – без отношения к политическим раздорам и к национальному самолюбию.

1933, 17 февраля

[1] *ист.* Залы для игры в мяч (от *Jeux de Pomme*)

[2] Люксембургского музея (*Musée Luxembourg*).

[3] интерьер

[4] Национальной галереи (нем.)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАМЕТКИ

I. Две советские выставки

Наконец-то Парижу предоставлена возможность наглядным образом и в художественных произведениях судить о том, что является чем-то самым интригующим и тревожно-пленительным для всех, кто считает, что будущее (и даже очень соблазнительное будущее) заготовляется именно «там», где было l'Empire des Tsars[1]. Сразу на двух концах города, на обоих берегах Сены открылось по выставке, посвященной советскому искусству, и одна из них восполняет другую. На «севере», на улице Ла Боэти, у Бильe «выставка 23-х» задается исключительно художественной задачей, на «юге», в помещении Nouvelle Revue Française, выставка посвящена пятилетнему плану. И французские критики очень сочувственно отнеслись к обеим художественным манифестациям, представляющим тот «Pays d'espoir»[2], к которому тянутся руки всех, кто желал бы туда доплыть на «Потемкине», вместо того чтобы гнить на гниющем понтоне. «Существует русское искусство», – восклицают они, – «стиль его заслуживает нашего внимания», «большинство этих произведений содержат свежесть, радость и здоровье»...

Блаженны верующие. Если те пустяки, которые сейчас сервированы любопытству разных большевизанствующих снобов, могут вызывать подобные оценки, то, значит, действительно вера крепка и чаяния исполнены удивительного оптимизма. На самом же деле, едва ли по этим двум выставкам можно получить представление о советском искусстве и даже трудно сделать какие-либо заключения в том смысле, что *творится ли* там вообще что-либо достойное внимания. Это вовсе и не *выставки*, а *выставочки*, на которых исключительно представлено «бумажное» искусство, т.е. акварели, гуаши, рисунки, гравюры. Что же касается до разделения на две части – «художественно-свободную» и «индустриально-показательную», то это просто трюк с примесью блефа. Обе выставки совершенно *одинакового* характера, и их экспонаты можно с успехом перетасовать без того, чтобы от этого что-либо в характере каждой изменилось.

И уже понятно, что никакого пятилетнего плана да и вообще ничего грандиозного ни там, ни здесь не показано. Есть, правда, Днепрострой (как в былое время ни одна русская выставка не обходилась без широкой масленицы), есть всякие элеваторы, нефтяные колодцы, турбины, тракторы, но все это представлено с такой «шаловливой грацией» и до того *по-парижски*, согласно апробованным рецептам Монпарнаса (рецептам, знакомым уже не первый десяток лет), что всерьез это принять трудно, и других комплиментов, кроме как «мило» и «забавно», это не заслуживает. А такие комплименты могут показаться и обидными в приложении к работам, призванным перед лицом «умирающей буржуазной культуры» оповестить в образах и красках о том сверхчудесном, что происходит в государстве, предпринявшем в планетарном масштабе рискованнейший из когда-либо производившихся опытов.

Однако, если оставить вопрос о «представительстве», если взглянуть на обе выставки (слив их в воображении во единую), как на очередные парижские выступления, то можно еще к комплиментам «мило и забавно» прибавить «талантливо». Опять-таки специфически-советского мы не найдем и в этой талантливости. Оттого, что скромный рисунок Пахомова назван «Молодые удар-

А. Кравченко. Иллюстрация к «Дон Жуану»

ники», ничего специфического не прибавляется к этому довольно обыденному изображению российских мальчишек. Оттого, что деревня, по которой скачет тройка Дейнеки, расположена по дико изогнутой кривой, от этого мы никак не ощущаем специфической сущности советской деревни. Оттого, что дети размалевывают в черной (заметьте, черной!) избе распластанный по полу красный флаг, мы не должны непременно восчувствовать тот специфически советский подъем настроения, который полагается иметь в рабочем раю на 1-е Мая.

Но если оставить эти «придирки», то можно и *полюбоваться* кое-чем из выставленного. Все же талантливые люди там не перевелись, и все же, хоть и заставляют их служить не за совесть, а за страх, у них прорывается «простая художественность». Надо еще при этом сказать, что первые тамошние величины на выставке вовсе отсутствуют. Нет едва ли не самого замечательного из оставшихся художников – Владимира Лебедева, нет Митрохина, нет Кончаловского, Остроумовой, Машкова и других. Из совершенно определившихся и знаменитых на выставке фигурируют только Кравченко и Фаворский – первостатейные мастера, давно знакомые любителям деревянной гравюры. К сожалению, приходится констатировать, что их иллюстрации не обладают прежней свежестью, да и технический блеск их как будто несколько потускнел.

Доминирующее (в смысле места) положение занимают на выставке «23-х» театральные эскизы А.Г.Тышлера. Было бы странно ожидать, чтобы там, где диктаторствует всесветно прославленный Мейерхольд, чтобы там еще могли доживать свой век формы прежних «иллюзионных» постановок. И действительно, выставленные Тышлером эскизы к цыганскому театру, к еврейскому театру, к белорусскому театру и т.д. – это все самая правоверная, при том же чрезвычайно однообразная «мейерхольдовщина», это все те же знакомые по «Лесу» и по «Рогоносцу» головоломные мосты, жерди, подрамники, стремянки, платформы. Для разнообразия и, вероятно, чтобы особенно подчеркнуть «действенность своего пафоса», художник представляет свои измышления, точно видимые с потолка или из подполья. Тышлер при этом гнушается какой-либо определенности. Да и к чему она, когда, несомненно, определенность всегда образуется сама собой, в процессе театральной работы, и всякую трудность можно обойти при помощи скромных, но знающих свое дело профессионалов: машинистов и плотников. Они всегда успеют «оформить» гениальные фантазии творца-художника. Оставляя же вопрос, насколько такая новая Вампука[3] лучше или хуже всех прежних Вампук, можно констатировать, что и у Тышлера есть талант – хотя бы тот же талант в пользовании акварельной размывкой в комбинациях «приятно грязных» колеров. В сущности, и эти «бешеные экстазы» не лишены кокетливой грации.

Из других художников следует выделить (но годится ли вообще кого-либо выделять, когда обсуждаешь творчество советского коллектива?) за присущую им явную талантливость: Ю.Пименова, А.Д.Гончарова, Могилевского, Кузьмина, Лебедеву-Маврину, А.Дейнеку, Л.Бруни, Богородского (этюды в Неаполе и Сорренто), Дарана, Милашевского. Чаще всего в их работах заметны (как в почерке, так и в красках) отголоски Дюфи, Эрмины Давид, Вламинка. Многое им дали «приемы симплификации» Владимира Лебедева, а также всякие его хитрые графические выдумки (например, передача материала у Богородского). Из отдельных же произведений я укажу на «Домашнее купанье» Пименова, на его же «Разгрузку угля» и на «Монтаж турбины» Могилевского, на рисунок Бруни «Мать», на «Индустриальный пейзаж» Гончарова, на фабрику («Баку») Ечеистова (если только полный опечаток каталог не переврал и этой фамилии?).

10—3756

II. Анри Руар

Эту выставку устроили у Розанбера сыновья знаменитого, скончавшегося в 1912 г. коллекционера в ознаменование столетия со дня его рождения. Поль Валери, находящийся в свойстве с Руарами, снабдил каталог красивым предисловием. Имя Руара отсутствует в словарях, но оно хорошо знакомо парижскому художественному миру, и особенно оно прославилось благодаря посмертной распродаже коллекции этого друга импрессионистов, в которой было столько первоклассных произведений французской школы второй половины XIX в. Образование такого систематического и полного собрания, состоявшего из произведений художников, в свое время не признанных и подвергавшихся насмешкам, показывает в Руаре редкую независимость. Нынешняя же выставка послужит весьма существенным дополнением к характеристике этого замечательного человека. Оказывается (и для посторонней публики это оказывается только теперь), что Руар *сам* был художником и вовсе не каким-нибудь беспомощным и тусклым подражателем, а вполне своеобразным мастером, притом же усерднейшим работником, неутомимо искавшим передать в масле и в акварели то, что пленило его глаз. Глаз же Руара, благодаря постоянному общению с работами Дега, Сислея, Мане, Берты Моризо (на дочери которой женат сын Руара), не мог не быть изощренным.

Руар не был дилетантом, но вернее будет сказать так: любительство сочеталось в нем с большим умением и с весьма сознательным подходом к задаче. Любительство сказывалось скорее в том, что сам Руар не мог победить свою скромность и что он *сам себя* считал любителем. Возможно, что это, в свою очередь, и сообщило его творчеству какую-то милую «застенчивость» и тот аристократизм, которого часто недостает профессиональному творчеству. Есть что-то робкое и осторожное в манере Руара, но эта робость и осторожность необычайно «симпатичны».

Пожалуй, лучше всего удавались Руару intérieur'ы[4] его деревенского дома. Чувствуется, что здесь, «на даче», этот очень поглощенный делами человек отдыхал всей душой и проводил в передаче таких уютных уголков самые отрадные минуты. В этих «портретах комнат» ему удавалось очень точно передавать как внешнюю сторону вещей, так в особенности то, что в этих комнатах было их душой, и как бы то «замедленное течение времени», которое и создает представление об истинном (чуть дремотой подернутом) счастье жизни... В этих «внутренностях» Руар наиболее самобытен. Он в них никого из своих современников не напоминает, тогда как в пейзажных этюдах больше сказывается увлечение то Коро, то Моне, то Сислеем, а в своих этюдах нагого тела он даже выдает увлечение общим кумиром 1870-х годов – Фортуни. «Внутренности» же Руара скорее вызывают в нас воспоминания о таких художниках, которых он не мог знать, – о Венецианове, о датчанине Кёбке, о некоторых немцах.

Особенным успехом у критики пользуются сейчас (бесчисленные) акварели Руара. Но я не совсем согласен с таким предпочтением и нахожу, что акварели его слишком однообразны, что техника их (расцветка бледными тонами по перовому очерку) носит оттенок некоторой манерности. Однако и среди акварелей можно найти действительно чарующие вещи. Особенно ему удавались Венеция, с ее прозрачным «акварельным» воздухом, а также серые, тихие летние дни во Франции, когда вся атмосфера полна нежной серебристой музыки.

Еще одна приходит мысль в голову, когда глядишь на собранное творе-

ние Руара. Счастливое же это было время, когда «любителям разрешалось оставаться таковыми»... Счастлив был Руар, что мог оставаться любителем, т.е. жить культом великих своих собратьев, преклоняться перед ними и без горечи сознавать рядом с ними свое «недостоинство». В этой «скромности» искусства Руара заложены и большое благородство, и настоящая мудрость. Ныне же царит полное смешение понятий и большая путаница в Аполлоновой иерархии. Ныне существует тенденция ненавидеть соверенных мастеров, предпочитать им любительство, а всякая беспомощность почитается чуть ли не за художественный плюс. Ныне такое явление, как Руар со всем его авторским бескорыстием, со всем его преклонением перед «более достойными», просто немыслимо. Однако немыслимо и то, повторяю, счастье, которое должен был испытывать этот человек, доходивший, несмотря на свое недостоинство, *совсем близко* до тех, кто были для него недосягаемыми божествами...

1933, 15 апреля

[1] Царская империя
[2] Обетованный край
[3] Термин, принятый для обозначения ходульных оперных штампов. Возник после постановки оперы-пародии «Вампука, невеста африканская» в кабаре «Кривое зеркало» в С.-Петербурге (1909)
[4] интерьеры

ЖИЗНЕННОЕ УБРАНСТВО ВО ВРЕМЕНА III РЕСПУБЛИКИ*

Выставка эта содержит такое количество предметов (почти без исключения интересных) и содержание ее так разнообразно, что в один раз ее не обойдешь. Да, в сущности ее можно было бы свободно разделить на две. Одна была бы посвящена декоративной стороне французской жизни за первые 15 лет 3-й Республики, а вторая – за годы от 1885 до 1900 – с небольшим прихватом и дальше, ибо резко на годе Всемирной выставки трудно остановиться. Вообще все такие деления довольно произвольны. Мы говорим, например, о стиле Людовика XVI, тогда как начало его восходит еще к годам царствования Людовика XV. И точно так же «стиль 2-й Империи» растянулся на многие годы после падения империи.

Но вот, как раз, был ли тут вообще *стиль*, да и то, что непосредственно последовало, получило ли характер «стиля», т.е. выдержанной, подчиненной некоей художественной идее системы? Если говорить о том, что люди тогда *носили*, т.е. о костюмной моде, то таковая, разумеется, менялась и даже достаточно явственно. Моду можно определить годами и даже месяцами. Гораздо менее заметна та перемена, которая происходила в обстановке, в архитектуре, в мебели. Как в 1860-х годах, так и в 1870-х, продолжается перебор всяких прошлых стилей и воспроизводится «жизненный убор» разных эпох. И такое же сказывается тяготение к утрированной роскоши, к перегруженности в деталях, к театральной эффектности... При этом, как до 1870-х годов, так и много позже, особую печать всему, что тогда создавалось, накладывала склонность к «дешевке», к мишуре. Но как раз это господство мишуры не может

* «Le décor de la vie sous la 3me République» в Pavillon Marsan [Павильоне Марсана] (на рю де Риволи).

сойти за *стиль*. Совершенно новых форм и нового ансамбля ни 1860-е, ни 1870-е года не сочинили. Но это не исключает того, что и эта эпоха имела свою определенную характерность. И окунуться в эту бесстильную характерность, пожалуй, не менее интересно, нежели погружение в эпоху, обладавшую определенным стилем и отличавшуюся утонченным вкусом. Для меня же и всего поколения людей, родившихся в 1870-х годах, погружение в эту бытовую атмосферу нашего детства доставляет даже особенное острое упоение. Любой предмет, носящий отпечаток тех дней, обостряет личные воспоминания, а портреты совершенно чужих людей, но одетых и причесанных по тогдашней моде, вызывают тени давно исчезнувших близких – тех самых больших, среди которых протекала наша жизнь, когда мы были маленькими...

«Выставка III Республики» является новой главой в том ряде выставок, который был предпринят необычайно деятельными и культурными хранителями Музея декоративных искусств. Г.г. Метман, Альфаса и Герен уже мастерски показали нам эпоху Луи-Филиппа и Второй империи. Но на этот раз они как-то особенно постарались и отличились. Выставка не только содержит подавляющую массу любопытных вещей, но и самое ее устройство заслуживает быть отмеченным. В наши дни тиранического вмешательства во все экономии особенно поражает ее *нарядность*. On a fait des frais[1]. Так, вестибюлю лестницы придан характер тех зимних садов, которые были неизбежным атрибутом всякого богатого дома, а залы обиты бархатом, особенно удачно подобранным по цветам. Для ознакомления с декоративными исканиями конца XIX века, с первыми исканиями «стиля модерн», восстановлены целые комнаты; за широкими магазинными стеклами целый музей платьев и шляпок позволяет любоваться тем, что соблазняло тогдашних модниц; многочисленные плоские витрины содержат драгоценности: брошки, парюры, гребни, браслеты. И, вот, в подыскании предметов и в их группировке определенно чувствуется какая-то нежность.

Но угодили ли они вполне публике? Бродя по выставке, я чаще слышал смешки и даже возгласы негодования, нежели излияния восторга. Видно, поэзия не успела еще соткать вокруг этого те магические паутины, через которые просвечивают более отдаленные времена. Даже для тех, кто родился позже, это все-таки *вчерашний* день, к тому же день, не обладающий теми приманками возвышенной праздничности или трагического великолепия, которыми обладают остатки более *славных* времен. Раздражает и помянутая мишура, эта поверхностная подражательность. Но что касается меня, то я сознаюсь, что именно эта выставка (так же, как и недавняя фотографическая) точно сделана *специально* для меня, и, авось, среди моих читателей найдутся такие «избранники», которым покажется то же самое и которые благословят мысль, легшую в основание этой затеи.

Выставка, в сущности, распадается во времени на два отдела. Оттого ли, что собственное наше существование естественно делится на периоды, из которых первый обнимает младенчество, детство и юность, а второй является «первой молодостью», но на выставке я очень остро ощущаю тот перелом, который и ее разделяет на две главы. Одна из них соответствует первому периоду жизни нашего поколения, а другая – второму. И насколько первая из этих глав мне совершенно по душе, настолько, я должен сознаться, от второй становится несколько *смутно*. В той части выставки, где удается пережить собственное свое детство и юность, там, где мое «я» еще ни в какой степени не является ответственным за весь образ тогдашней жизни, – там я свободно и просто отдаюсь своему историческому сентиментализму. При этом мне не кон-

фузно и за то, что мне могли (как и всем вокруг) нравиться явно уродливые вещи. Видя эти чудовищные расшитые по атласу кресла, капитонированные[2] диванчики и пуфы, «золотые» шкапчики, сугубо роскошные каминные гарнитуры, вспоминаю, до чего я остро завидовал тем, у кого были подобные предметы, и мне не стыдно за эту зависть.

А вот следующий период представляется уже в ином освещении. Обозревая залы, представляющие собой на выставке довольно полное отражение того, чем была жизнь около 1900 года, чувствую конфуз и что-то вроде *ответственности*. Как! Это именно то, чему мы поклоняемся, на что возлагались надежды, чем мерещилось будущее... В будущее верили и мы; мало того, все расчеты были именно на это будущее. А вот теперь «наше будущее» уже перешло в разряд прошлого, и все случилось не так благополучно, как хотелось. Глядя же на наши отправные точки, естественно возникает в душе чувство тщеты, а от него недалеко и до смущения и смирения...

Указанное выше разделение выставки отзовется на том, что наше обозрение мы произведем в два раза. Сегодня мы ограничимся лишь тем, что пройдем по анфиладе, выходящей окнами в сад, по тем залам и кабинетам, где сгруппированы вещи, представляющие эпоху приблизительно в 15 лет – начиная от года после окончания франко-прусской войны. Устроители выставки, впрочем, предпочли избегнуть всякое упоминание как об ее ужасах, так и последовавших за ними ужасов Коммуны, и лишь одна акварель Жакмара напоминает о последней – об ее заключительном моменте – о свержении Вандомской колонны. Но трагический финал представлен в этой акварели с таким (обычным для мастера) виртуозным блеском, что и он ни в какой степени не нарушает общего настроения, царящего в этих залах, – настроения роскошной праздничности и беспечной joie de vivre[3], считающихся, кстати сказать, за особенно характерные черты именно предшествующей эпохи – Второй империи.

При обозрении этих первых зал я все же должен уличить устроителей выставки в некоторой непоследовательности, хотя и не решаюсь эту непоследовательность поставить им в хулу. Дело в том, что линия воссоздания тогдашней жизни не выдержана в одном направлении, отчего происходит некоторое раздвоение. Так, на примерах всяких предметов обстановки и на рядах картин, рисунков, гравюр – мы знакомимся с тем, что тогда считалось образцовой элегантностью и неоспоримо хорошим вкусом. Тут воссоздание происходит под знаком культурно-исторической характеристики, и из всего этого, действительно, возникает le décor de la vie[4] во всей специфической своей бытовой курьезности. В другом же ряде произведений мы видим нечто совершенно иное, то, что почти всеми тогда отвергалось, что почиталось за безумие и уродство и что, по иронии судьбы, доставляет сейчас наиболее сильные радости чисто художественного порядка...

Мой «упрек» устроителям в этом и заключается. За самый факт, что они украсили стены одного зала шедеврами Ренуара, Дега, Мане, Берты Моризо, Сислея, за это, разумеется, их попрекать нельзя. Но, с другой стороны, именно высокое и безусловное качество всех этих произведений нарушает историческое настроение и вредит целости «амбианса»[5]. Из всех этих картин глядят на нас тогдашние *живые* люди и *самая* жизнь. Это, вероятно, и шокировало в них современников, преданных царившей тогда системе условностей. И это сейчас вносит на выставку какой-то «вольный воздух» в атмосферу, сама затхлость которой является типичной и помогает воссозданию того времени... *Подлинное* «вечное» искусство оказывается несколько неуместным рядом со

всем тем, что только выражает известную эпоху... Но именно *выражение* данной эпохи и составляет главную задачу выставки.

Что же касается до отдельных предметов, то уверен, что и без указки их легко найти. Глаз сейчас слишком приучен разбираться, чтобы от него могли ускользнуть такие перлы, как «Прогулка» Ренуара 1870 г., как его же «Девушка на лужайке» 1874 г. (истинный шедевр, равный тому пейзажу, о котором я говорил по поводу новых музейных приобретений), как ряд его портретов. Дега представлен и масляной живописью, и пастелями, и скульптурой, и даже шутливо расписанными тарелками. Искрящийся этюд Сислея изображает берега Сены у Отейля, когда они еще были уставлены кабачками и деревенскими ресторанами. Прелестны светлые этюды Берты Моризо. Очень красив по краскам, но несколько «преувеличен» по размерам этюд Мане «Дама в саду». К перворазрядным произведениям нужно отнести и скульптуры Фальгъера и Далу. Но лучше перейти к тем явлениям, что не столь бесспорны в чисто художественном смысле, но зато как-то особенно характерны для эпохи.

Впрочем, и в этой категории разные вещи по-разному «доходят» до нашего внимания и получают нашу оценку. Если, например, признание того, что раззолоченный, украшенный эмалями шкапчик «в стиле Ренессанса», что тканые букеты на гарнитуре графа Корнюде, что ваза Баккара (красная с белым) 1870 г., что серебряная ваза Кристофль, что все это настоящие чудеса техники и мастерства, – если такое признание дается «наперекор сердцу», если только документальная ценность спасает многочисленные (действительно типичные) сценки Беро или потускневшие картины Дюеза, то совершенно не требует оговорок достоинство портретов Бугро (знаменитая г-жа Бусико – достойная представительница торговой аристократии), Бодри, Бонна, г-жи Аббема (Сара Бернар), Бастьен-Лепажа (особенно поражает мастерством «Гамбетта на смертном одре»), Шаплена, Делонэ, Жаке, Каролюс-Дюрана, Венкера (портрет г-жи Кокто – матери поэта), г-жи Бреслау, Бланша и, в особенности, Больдини. Прелесть эпохи сочетают с настоящим мастерством и разные жанровые сюжеты: акварели Гейльбута, картины Ниттиса, Тиссо (сцена в боксе лондонского ресторана), ван Бирса (дама и кавалер в гичке). Коркоса (сцена на Скэтинге[6]), Стенхарда («В мастерской»), ширмы с комическими сценками Рошгросса и т.д.

Но я бы сделал и еще один упрек – *жанровых* сюжетов вообще недостаточно. Очевидно, и в данном случае опять-таки не хватило куражу. Самый «жанр жанра» сейчас до такой степени не в милости у публики, что это и удержало устроителей от предоставления ему больше места. А между тем, как было бы интересно и поучительно увидать более полную серию костюмных сценок Альфреда Стевенса, а также произведений Тульмуша, Мункачи, Гупиля, Бутибона, Бонье и т.д. Непонятно и то, почему отсутствует такой блестящий мастер, как баталист Невиль, представитель доминировавших после войны 1870 г. настроений. Очевидно, до какой степени всякое напоминание о войне (и особенно о войне как героическом подвиге) представляется сейчас неуместным, что когда-то любимейший французским обществом художник оказался за бортом, да и его товарищ Детайль фигурирует лишь как автор официальной картины, изображающей похороны Пастера.

1933, 13 мая

[1] На расходы не поскупились
[2] обитые шелком (от *capitonner*)
[3] радости жизни
[4] жизненное убранство
[5] окружения, среды (от *ambiance*)
[6] катке (от англ. *skatihg-rink*)

БАЛЕТНОЕ ЧУДО

Год назад свое письмо о «новом русском балете»* я закончил пожеланием, касающимся двух его хореографических руководителей: Мясина и Баланчина. С тех пор Баланчин, отделившись от ансамбля Монте-Карло, создал собственное дело, но пока мои пожелания относительно него остаются неисполненными. Напротив, Мясин не только остался верен ансамблю Монте-Карло, но и посвятил ему все свои силы и как танцовщик, и как балетмейстер. И как раз в отношении него мои пожелания исполнились в весьма значительной степени.

Дело, разумеется, не в том, что это *мои* пожелания. Сейчас хореография в целом оказалась на перепутье, и вопрос, куда она двинется дальше, становится жгучим. При этом все больше обрисовывается антагонизм между направлениями, и можно думать, что постепенно этот антагонизм получит и принципиальную обоснованность, что знамя каждого из направлений окрасится в совершенно определенный цвет...

Это было бы не так плохо. Хорошая сторона предвзятости, польза веры (или хотя бы суеверия) очевидны. Продолжать какую-то беспринципную игру, продолжать дилетанствовать, кадить то одному богу, то другому – это, во-первых, не современно (сейчас все человечество склонно распределяться по каким-то «полкам»), но это и не полезно для такого дела, в котором по необходимости должны участвовать *многие* и которое создается для *многих* же. В таких делах очень важно, чтобы какой-то принцип был провозглашен и чтобы сотрудничество получалось не только «по вкусу», но и «по убеждению» – «за совесть».

Всему нашему поколению было как раз дорого обратное, т.е. некий произвол, какой-то дилетантский анархизм. В конце концов, весь «Дягилевский балет», а до него и весь «Мир искусства» (из которого балет вышел) были именно продуктами такого дилетантского анархизма. То это нравилось, то совершенно другое. Все считалось приемлемым, раз проявлялась искра таланта – или хотя бы пикантная курьезность. К черту отсылались сковывающие теории и принципы. Один только принцип должен был оставаться в силе – красота, причем, однако, никто даже не пробовал разгадать, что именно под этим словом подразумевается. Ну, а теперь после всяких проб и всякого «эстетического вагабондажа»[1] требуется принять за руководство какое-либо «начало», и придется само понятие о красоте *оформить*. Придется выставить на знамени тот, а не иной девиз.

Ближе к такому проявлению воли и сознания, к такому оформлению своего кредо, как будто и стоит старший из двух названных балетмейстеров. Программа балетов Баланчина («1933 года») выдержана еще совершенно в «старых» традициях. Это именно не лишенный забавной остроты, разгульный, пестрый «эстетический вагабондаж». Разнообразие намерений и осуществлений здесь беспредельно. Дело дошло до того, что в балетный репертуар была включена своеобразная, ультрасовременная «мистерия», разыгрываемая под пение *со словами*, а в оратории Набокова вся «зрительная» часть была сведена совсем на нет, ибо нельзя же считать даже за подобие *спектакля* – показывание на экране композиций Уильяма Блейка...

* См. с. 91.

В будущем можно ожидать от дела, возглавляемого Баланчиным, еще больше отступлений от задачи хореографии, причем это и нельзя назвать отступлением, ибо не от чего им *отступать*. При отсутствии какого-либо учения не может быть и ересей. Постепенно же такая беспринципная «беспрограммность» и должна привести к «программе варьете», вся *прелесть* которых именно и заключается в том, что показывается все, что угодно, и в самом курьезном сопоставлении...

Напротив, в балетах «Монте-Карло» я вижу начало чего-то иного. Строгой программы и здесь пока еще нет. Здесь тоже всякая всячина, начиная с репертуара прежних лет и кончая ультрамодернистским «Бичем»; здесь картинка стилизованного Пратера соседствует со старомодными сильфидами и с забавной возней персонажей Гольдони и Лонги. Но вот, оставляя в стороне всякие пережитки, оставляя и то, что является данью моде дня, мы встречаемся среди того, что привезли Парижу на показ гг. Базиль и Блюм, с произведением, вескость и значительность которого таковы, что его нельзя не признать за нечто иное, нежели как за «манифест». Я говорю о «Предзнаменованиях».

Вопрос большой, что получится в дальнейшем и как будущее хореографии оправдает то, что как бы «предзнаменовывают» эти «Présages»[2]. Хватит ли сил, хватит ли, главным образом, веры, чтобы *так* продолжать. Время сейчас крутое, и не только в смысле экономическом, политическом, но особенно в смысле духовном. По миру гуляет такой вихрь суеты, стоит такой сумбурный шум, что разобраться даже в громких велениях души довольно трудно. Путаница, вьюга. Но если *хватит* у Мясина сил и веры, то он при наличии такой изумительной труппы может создать и в будущем ряд таких же действительно *внушительных* и действительно *нужных* произведений. Самый успех «Предзнаменований» (не шумный, не снобический успех, а успех серьезный, вдумчивый) показывает, что этот «большой балет» явился в ответ на какую-то насущную потребность, что люди, зрительно переживающие, о чем говорит музыка 5-й симфонии, вынесли от спектакля такие ощущения, которые не могут идти в сравнение с привычными. Получилось *потрясение*, и именно в потрясении мы сейчас *нуждаемся* – нуждаемся для того, чтобы освободиться от того сковывания пошлостью и скукой, которое неминуемо ведет к безразличию, а дальше и к отчаянию.

Скажу откровенно. Я не ожидал *такого* подвига – от Мясина. Будучи искренним его поклонником, считая его самым ярким и интересным из художественных постановщиков (не говоря уже о нем, как первоклассном танцовщике), я все же думал, что в Мясине начало «внешнее», *механическое* преобладает над началом эмоциональным. И нынче – в трех других новых балетах – Мясин остался верен тому «механическому» началу, тому дерганию за ниточки, благодаря которому «автоматы» производят всевозможные, приятные на глаз, но лишенные настоящего смысла действия. «Что-то творится на сцене», но что именно – не понять. Такая манера была возведена во что-то обязательное уже Дягилевым, и получилось это потому, что он лично *органически* ненавидел всякую содержательность, в которой усматривал чуть ли не преступление перед все той же пресловутой «красотой». Но вот как раз «Предзнаменования» имеют *содержание*, и в этом заключается их главная особенность, в этом и их совершенно исключительное значение, в этом какое-то «чудо».

Замечательно при этом, что это «содержание» «Предзнаменований» вовсе не хочется анализировать. Я даже думаю, что оно и не поддается точному анализу. Мы читаем на афише названия всяких олицетворений: тут и «деятельность», и «рок», и «соблазн», и «движение», и «герой», и «страсть», и «лег-

комыслие» – очень пестрый и вовсе не однородный набор понятий. Мясин остался верен себе в том смысле, что не довел до стройной логической конструкции то, что ему почудилось, то, что ему представилось в каких-то смутных обобщениях. И все же «содержательность» *получилась*, она налицо, и мы оказываемся захваченными ею. Ни следа не осталось в этом произведении и от эстетического баловства. Тут что-то очень серьезное, что-то очень *убедительное*, что-то очень даже *поучительное*. Зрителю не дают одуматься, в чем именно дело, до такой степени оказывается *занятой душа*, до такой степени чем-то она встревожена и чем-то *убеждена*.

Спора нет, настоящий творец этого изумительного наваждения – Чайковский. Мне всегда казалось, что музыка именно Чайковского (и не только специфически *балетная* его музыка) является чудеснейшей хореографической стихией. По моему настоянию в программу первых же наших спектаклей в Париже (игравшихся в том же Шатле 24 года тому назад) был включен финал 2-й симфонии. Французская критика, тогда уже болевшая «неприятием Чайковского», ничего тогда в этом не поняла (как и впоследствии она не поняла «Спящей» или нынче – «Пиковой дамы»), и этот опыт оказался без непосредственных последствий. Нынче же мои расчеты оказываются «оправданными», и хотя французская критика продолжает оставаться холодной, однако все же мощь музыки через хореографическое действо покоряет и *пленит* в совершенной степени не только поклонников, но и ненавистников самого задушевного из русских композиторов.

Пожалуй, я никогда так «плохо» не *слышал* эту музыкальную исповедь, как нынче в ее танцевальном претворении. Я хочу сказать, что, глядя на сцену, я почти не усваивал в своем сознании *музыки*. И все же я никогда в такой мере не *ощущал* ее, никогда не был так безотчетно захвачен ею, как именно нынче – и это, несмотря на то что я совершенно не принял ни пестрой абракадабры декораций, ни режущих красок костюмов. Здесь происходит какое-то *покорение*, какое-то безоговорочное *пленение*. И именно в этом содержится величайшая из «художественных благодатей» – истинное счастье.

5-я симфония – это тревожное «предисловие» к 6-й, к «патетической», к предсмертной, если и уступает последней как в смысле цельности композиции, так и в смысле отчетливости музыкального рисунка, то все же она есть нечто *сокровенное*, идущее из *самых* недр душевных автора и *проникающее* до таких же *недр* слушателя. Слышишь именно исповедь, и исповедь абсолютно искреннюю, полную мучительной мятежности. Смешны обвинения Чайковского в банальности, в пошлости. Ну да, его темы часто банальны, а разработка их лишена благородной классичности. Но в данном случае это только лишние признаки какой-то «гениальной неустрашимости», той неустрашимости, которая получается, когда что-то непреодолимо *нудит* высказаться. Это вроде «сумбурных» исповедей героев Достоевского. В один котел бросается и то, и другое, и третье, вещи, не имеющие между собой общего, вещи «исполненные взаимной вражды». *Однако* все затем претворяется в огне душевной муки, и получается *чудесное искусство*. О да, это не «чистая» музыка, тут много и пошлого, наивного и даже мелкого, тут много какого-то сора, грязи, но разве это имеет значение, когда слышишь крик душевный, когда оказываешься во власти подлинной вдохновенности?

В «балете» Мясина – этот «крик» не столько слышишь, сколько видишь. То же ли самое видишь, что слышишь, – невозможно решить, но факт налицо, что почти с первых же *движений* на сцене вас захватывает странное волнение, которое затем так и не покидает вас до самого конца (проходя че-

рез разные «степени» и через разные «характеры»). И вот это волнение совершенно соответствует тому, которое возбуждают в нас звуки Чайковского, чередуются те же взлеты и падения, а внутри образовывается то «смолкание критики», которое есть самое ценное в ряду художественных переживаний.

Нужно еще сказать, что Мясина поддержали как ряд совершенно выдающихся отдельных артистов, так и вся труппа в целом. Вдохновенностью отмечена не только работа постановщика, но вдохновленными (кем? Чайковским? Мясиным?) оказались и все чудесно подобранные исполнители. С признательностью также нужно упомянуть о дирекции всего дела, создавшей основные условия для успешного и свободного творчества, в особенности же ее заслуживает беззаветно ему отданный В.Г.Базиль, в финансовом отношении поддерживаемый в своей деятельности г. Блюмом.

Та же труппа прелестно, грациозно, технически безупречно танцует и все прочие балеты, поражая преодолением величайших трудностей и какой-то подкупающей bonne humeur[3]. Но здесь все артисты подымаются многими ступенями выше, а те из них, которые, как Лишин, как Войцеховский, как Рябушинская, Вершинина и особенно как Баронова, уже стоят на высоких ступенях мастерства, те достигают в данном балете чего-то «сверхъестественного».

Да простят мне, что среди названных «чрезвычайных» артистов я еще выделил только что начинающую, совершенно юную Баронову. Скажут, что такое выделение может оказаться вредным для самой артистки. Но все дело в том, имеется ли, действительно, в данном случае исключительная художественная сила или ее нет. Если это только блестящий «случай», то «чрезмерное» восхваление может и повредить. Действуя на человека, ничего в жизни не испытавшего, хвалы могут сбить с толку, расшевелить жалкие побуждения тщеславия и суеты. Но мне кажется, что опасаться этого в данном случае нечего. То чувство, с которым Баронова проводит свои роли, показывает, что рядом с исключительными «профессиональными» данными в ней живет и исключительная «внутренняя призванность», а в таком случае никакие хвалы повредить не могут. Напротив, поняв их тщету (но в то же время черпая из них известное приободрение), подлинно художественная натура пойдет все тем же путем, который ей диктует ее «художественная совесть». Sic igitur ad astra[4].

1933, 1 июля

[1] *зд.* разброда (от *vagabondage* – бродяжничество)

[2] «Предзнаменования»

[3] добродушием, доброй веселостью

[4] Так идут к звездам (лат.)

ШАНТИЙИ

Отправился я ныне в Шантийи, так как там сейчас устроена выставка рисунков Пуссена. Однако хоть и получил я огромное удовольствие от этой выставки (и к ней я еще вернусь), но я все же снова до того был охвачен красотой и прелестью «*всего места*», что этими впечатлениями мне и хочется поделиться в первую голову.

Почему-то Шантийи не пользуется большой популярностью. С этим именем для большинства средней публики связано представление о скачках, для некоторых — об элегантных виллах и дорогих отелях, многие при этом *знают*, что имеется там некий шато с грандиозными садами, принадлежащий

французской Академии, но этот шато[1], что называется, delaissé[2], он несколько «оставлен». Вчера, например, когда я навестил его, то, кроме нас с женой, одновременно обозревали Шантийи человек тридцать, не более, — и это на колоссальном пространстве, занимающем площадь, почти равную Версалю.

Причин такого оставления (я не говорю, заброшенности, а именно «оставления», ибо дворец и парк содержатся безупречно) *несколько*, но, может быть, одна из главных среди них — совершенно бессмысленный распорядок в том, когда замок и сады открыты для публики, а когда — нет.

Вообще и дворец, и парк доступны всего три дня в неделю, и то с часу до шести, и то только тогда, когда в Шантийи не бывает скачек. Но, кроме того, из трех дней — один платный, и хотя всего требуется выложить копеек сорок прежних денег (5 франков нынешних), однако и это уже отпугивает. Характерно для экономных французских буржуа, что перед самыми входными воротами всегда видишь расположенных несколько семей; и тут же их «машины» — следовательно, народ вполне имущий. Но эти люди предпочитают валяться на грязной траве «перед самыми вратами царства» и от скуки бросать хлеб смачно чмокающим карпам, лишь бы не заплатить полагающейся мзды. Между тем за нее они не только могли бы посетить совершенно *волшебные* сады, но еще понаслодиться теми сокровищами, которые герцог Омальский собрал в заново отстроенном им историческом дворце.

Некоторая непопулярность Шантийи объясняется еще как раз этой «заново отстроенностью». От внушительного замка, когда-то принадлежавшего констаблю Монморанси, а затем по наследству перешедшего к Конде-Бурбонам, остался лишь один павильон, пристроенный к средневековой громаде в XVI веке. Самая же эта громадина была конфискована в эпоху революции, продана каким-то эксплуататорам и в течение нескольких лет почти до основания разрушена. Когда от последнего Конде, скончавшегося в 1830 г., Шантийи унаследовал его племянник и крестник — сын Луи-Филиппа, то долгое время замок оставался в состоянии «полуруины», а в течение всего периода царствования Наполеона III в нем даже никто не жил, ибо вся семья Орлеанов была в изгнании. И лишь по возвращении Омаля в годы III Республики началось восстановление Шантийи.

И тут нельзя не пожалеть, что это восстановление не совершилось по принципу настоящей строгой реконструкции. О прежнем виде старого замка имелись подробнейшие и точнейшие свидетельства. Можно было бы (при огромных средствах, предоставленных герцогом Омальским) воссоздать его полностью, и, разумеется, от этого выиграл бы весь ансамбль Шантийи. Но, к сожалению, это не случилось. Владелец желал наложить печать своего вкуса и вкуса своего времени. Как раз тогда Франция переживала момент «пассеистических[3] увлечений», и общее мнение было, что новое, сделанное в подражание старому, ничуть не может уступать ему.

Действительно, в смысле знания ремесла 1870-е и 1880-е годы переживали своего рода возрождение — в частности, какой-то «ренессанс Ренессанса». Когда замок заново строился, заново роскошно убирался, то казалось, что создается настоящее чудо вкуса и изящества, которое благодаря усовершенствованной технике окажется даже более пышным и эффектным, нежели самые знаменитые шато Луары. Однако отношение последующих времен разошлось с подобной оценкой. Хоть невольно усердие, знание дела, расточительная роскошь, просвечивающая всюду, и вызывают в посетителе чувство почтения, хотя никак нельзя не уделить часть этого чувства личности щедрого да-

рителя, однако все же от замка в целом выносишь впечатление какой-то досадной неудачи.

И все же, как эта досада ни велика, Шантийи остается одним из чудес Франции. Во-первых, по-прежнему стоит тот отдельный «корпус» XVI века, о котором я уже упомянул, а также все фигурные сады, устроенные Ленотром, с их изумительными террасами, фонтанами, прудами, с их бесконечными поперечными каналами, остаются всякие поэтичнейшие павильоны и затеи, остаются и изумительнейшие бесподобно красивые деревья, из которых многие дошли до нас от очень древних времен... А затем и в новой части замка есть на что полюбоваться, так как в нем Омаль сосредоточил все свои коллекции, а коллекционер он был знатнейший, не жалевший денег на приобретения, а при случае умевший пользоваться и «оказиями». За некоторые картины и рукописи им были заплачены сотни тысяч (по-теперешнему, миллионы), зато другие достались почти задаром, и не знаешь, чему изумляться больше — широте ли размаха собирателя или, напротив, его проницательности и тому, что принято называть «нюхом»...

Картинная галерея, отделение рисунков, миниатюр и гравюр, наконец, библиотека в Шантийи являются по подбору и по значению отдельных шедевров первым после Лувра и Национальной библиотеки музеем Франции. Во многих же случаях и Лувр, и Национальная библиотека могут *позавидовать* собраниям Шантийи. Так, невозможно было бы иметь настоящего представления о первейшем средневековом французском живописце – о Жане Фуке, если бы в Шантийи на стенах его «сантуарио»[4] не висели сорок миниатюр из часослова Этьена Шевалье – сорок первокласснейших шедевров, перед которыми меркнет многое такое, что издавна считается вершинами западноевропейского искусства...

Говорится, «миниатюры» – и действительно, формат этих картинок крошечный, книжный. На самом же деле это внушительнейшие композиции, в которых «крепкий и здоровый» реализм и «совершенно современное» знание природы вяжутся с таким чувством стиля, какого не найти и у самых знаменитых художников того времени. А какие краски! Какие *мысли*!.. Я не знаю во всем прошлом религиозной живописи ничего более *райского*, более праздничного, как те сцены, в которых Фуке изображал царствие небесное. В смысле торжественности и какого-то внутреннего озарения его «Троица», его «Взятие Богородицы на небо», его «Праздник всех Святых» не уступают даже Беато Анджелико, произведения которого, кстати сказать, французский мастер мог видеть в свою бытность в Риме. А в смысле *убедительности,* в представлении вещей такими, точно художник все списал с натуры, точно он и сам присутствовал при этих событиях, его Благовещение, его Иов, его Рождество – не только не уступают *самым убедительным* картинам старых нидерландцев, но, пожалуй, даже превосходят их. «Латинское начало» у французского художника сообщает его измышлениям больше свободы и именно больше простоты и естественности.

За последнее время «грызущий зуб» критики и превратившийся в манию скепсис – коснулись как будто и этих бесподобных произведений. Не столько их самих, сколько их авторства. Не обладая *документальным* подтверждением того, что это произведения Фуке, игнорируя их абсолютное сходство с другими удостоверенными произведениями мастера, историко-художественная критика пытается поставить знак вопроса после имени Фуке в отношении именно этих миниатюр. Однако, если бы даже оказалось, что это не Фуке, разве это могло бы умалить достоинство шантийиских гуашей? Разве что-либо мог-

ло бы измениться в беспредельной силе их воздействия? Померкнет ли этот «рай», покажется ли Мария менее чистой и святой, перестанут ли изумлять своей правдой эти пастухи, эти клерки, монахи, епископы, цари, воины, а также эти лошади, собаки, эти деревья и кусты, эти здания – то «земные», то «небесные», *весь этот мир* – такой яркий, ясный, четкий?..

Каждый раз, когда я снова оказываюсь перед этими чудесами, мне хочется произнести фразу, которая почему-то навязывается уму как при зрелище особенно прекрасных вещей, так и при слушании особенно прекрасной музыки: «Все можно отдать за это». Иначе говоря, *всякая* гибель в эти минуты представляется сознанию более *сносной*, нежели вот гибель данных картин, статуй, зданий, данной симфонии или сонаты...

Поэтому-то я и пережил *мучительнейшие* минуты, когда в самом разгаре войны в газетах появилось известие, что эскадрон немецких улан занял Шантийи, а вслед затем пронесся слух, что «вандалы» предали разрушению замок со всем его содержанием. Даже обстрел Реймского собора не представлялся мне тогда столь чудовищным и ужасным, как гибель Шантийи — *с его Фуке*. И как отлегло от сердца, когда появились опровержения этому слуху. «Все можно отдать...» В сущности, страшная и прямо даже кощунственная мысль. Но нужно, чтобы действительно было нечто огромное, сверхобыденное, *совершенно исключительное*, чтобы такая мысль могла вообще зародиться или хотя бы мелькнуть.

Однако в Шантийи не только хранятся вот эти чудеса, в них имеется еще другой, совершенно исключительный памятник искусства — это «Богатейший часослов герцога Берри». Названа эта книга «Богатейшим часословом», в отличие от других молитвенников принца-эпикурейца и страстного мецената, хранящихся в Национальной библиотеке и в Брюсселе. И действительно «Часослов» в Шантийи — *богатейший*, и не только он богатейший, но и прекраснейший.

К сожалению, обыкновенным посетителям его не показывают. Он дошел до нас в виде переплетенного тома (тогда как «картинки» Фуке еще в XVIII веке были вырезаны из книги, что и дало возможность вставить их под стекло и повесить на стены), и книга эта хранится в недрах замка, откуда и изымается лишь в очень редких случаях. Жалеть ли об этом? Разумеется, можно жалеть, так как миниатюры «Богатейшего часослова» — произведения братьев Лимбург — по справедливости почитаются и прекраснейшими произведениями того начального периода, который означал для Средней Европы первое дуновение Возрождения.

Эти миниатюры, как и миниатюры Фуке, исполнены удивительной смелостью мысли и каким-то упоением освобождения от порабощающей ферулы церковной традиции. Все в них дышит радостью, которую должны были испытывать люди, «снова открывающие тогда мир и все его соблазны»... *Эта* радость была так сильна, что она заставляла забывать и ужасы междуусобий, эпидемий, нашествий, и страх перед «чрезмерно проникавшей в жизнь потусторонности»... Но все же *хорошо*, что книгу эту берегут под семью запорами. Такие книги нельзя давать листать всем, кто бы этого ни пожелал, — ведь желающих нашлось бы слишком много, и от одного листания пятисотлетние страницы постепенно превратились бы в труху.

К тому же, в Шантийи есть чем полюбоваться и кроме того. Два Рафаэля, произведения Перуджино, Франчи, Пьеро ди Козимо, один (но какой!) Филиппино Липпи, целый ряд картин Сальватора Розы, целый ряд картин Пуссена, восхитительные Ватто, Ланкре, де Труа, первоклассные Энгры, Делакруа,

Братья Лимбурги. Великолепный часослов герцога Беррийского. Февраль

Деканы, Коро — это ли не «царская коллекция»? А кроме того, бесчисленные портреты XVI, XVII и XVIII веков, частью рисованные, частью писанные. В одних залах картинной галереи можно провести часы, переходя от любования одним произведением к любованию другим.

При этом так приятно, что все хорошо повешено, что чудесные произведения окружены *дворцовой* роскошью (как это было, увы, в нашем Эрмитаже). Хоть такую манеру хранить художественные произведения сейчас и принято критиковать, ибо все более и более устанавливается взгляд на художественное произведение как на «подлежащий разъятию труп», однако на самом деле красивые картины *требуют* красивого и даже пышного окружения. Они иначе вас «встречают», они иначе запоминаются, когда их видишь в атмосфере, подобной той, которая вызвала их к жизни. Пусть шедевры нашего времени — корявые, кривобокие, жестокие, кошмаричные — висят на стенах, напоминающих больницы и морги, но зачем же висеть на таких же стенах и тем произведениям, которые были созданы в счастливые *дни культа* и понимания великолепия?

Вот я и дошел до конца. своего письма и ничего не успел сказать ни о садах Шантийи, ни о разных скульптурах, в нем хранящихся, ни о той выставке, для которой я туда и отправился... Но все это будет предметом моего следующего письма — пока же, я приглашаю всякого, у кого есть несколько свободного времени (и немного свободных денег), совершить путешествие — посетить завещанный в дар Франции замок сына последнего короля. Эта прогулка и приятная для глаз, и полезная для души — особенно, если выдастся день ясный, в меру жаркий, когда луга сияют зеленью, идет дивный дух от деревьев, вода в бесчисленных бассейнах отражает синеву неба, светлые стены и крыши замка точно вылиты из серебра, а в хоромах царит «благородная прохлада».

1933, 19 августа

[1] замок (от *château*)
[2] заброшен (от *delaisser* – покинуть)
[3] от *passéiste* – сторонник прошлого
[4] святилища (храма) (от ит. *santuario*)

ВЫСТАВКА ПУССЕНА

За последние годы хранители Шантийиского замка стали устраивать периодические выставки в залах картинной галереи, давая таким образом возможность знакомиться с содержимым и своих скрытых в шкапах сокровищ. В прошлом году была выставка французских рисунков XVI и XVII вв., нынче такая же выставка посвящена Никола Пуссену, коего оказалось в портфелях музея более ста листов рисунков. Шантийи по справедливости гордится целым рядом живописных шедевров, и каждый раз под этими его картинами расположены сейчас на столах под стеклом наброски мастера: «первые идеи» композиций, этюды с натуры и зарисовки с античных памятников. Из всего наименее интересны эти зарисовки, служившие подсобным материалом художнику и потому не обладающие каким-либо шармом. Это только добросовестные сухие «документы», без всякого «личного» момента. Зато этюды и композиционные наброски так восхитительны, что иные из них можно предпочесть и самым прославленным произведениям «главы французской школы».

Кавычки, заключающие последние три слова, стоят недаром. С таким определением значения Пуссена не всякий сейчас согласится. Почему этот нормандец, переселившийся в Рим и проведший там почти всю жизнь, не оказавший, в сущности, прямого влияния на художников-соотечественников, должен считаться главой французской школы? Что французского в его сюжетах, в приемах его живописи, в его красках? Сюжеты его почти все заимствованы из древней мифологии и истории, из Библии и Евангелия. Когда он пишет пейзаж, он изображает деревья, горы, дома, храмы не характерно французские, а опять-таки какие-то «греческие» и «римские», точные, фантастические, но в его представлении выражающие Грецию и Рим. Когда он в серии «святых таинств» изображает всякие события религиозной жизни, он не рисует своих современников, а изображает древних христиан, еще не покинувших тоги и туники римских граждан.

И вся «формальная система» Пуссена не французская. Источниками ее были всевозможные впечатления, начиная от тех, которые на него производили всякие древние памятники — здания, фрески, барельефы, статуи, вазы, и кончая теми, которые он получал от живописи Рафаэля, Тициана, братьев Карраччи, Доменикино, в свою очередь, также «учившихся у древних». Те, кто видят в Пуссене какого-то эклектика и чуть ли не плагиатора, по-своему правы, и вполне понятно, что когда стала вымирать академическая система, покоившаяся на подражании, на подборе и на «соединении всего прекрасного», то и авторитет Пуссена стал меркнуть.

Еще полны веры в пользу искусства Пуссена письма отца Александра Иванова к сыну — сам Александр Иванов почти всюду (и в особенности в своих знаменитых эскизах к Священной истории) выдает свое глубокое «приятие» Пуссена. Но совершенно иначе отнеслись к нему художники последующего периода, и я еще застал то время, когда имя Пуссена почти превратилось в бранное слово, в синоним чего-то невыносимо скучного, унылого, а главное лишенного всякой самобытности.

Почему же: «глава французской школы»? Вот на этот вопрос может ответить та выставка, что устроена сейчас в Шантийи. Рисунки Пуссена, я бы сказал, доступнее и понятнее его картин. В одном уже никак нельзя усомниться, разглядывая их, — это в их *гениальности*. Не спорю, и в них «не обходится без Рафаэля, без Карраччи, без Тициана» и особенно — без античных реминисценций. Но все же, там, где он просто *изливал* себя, до чего это у него выходило *свободно*, просто и даже *пламенно*...

Рисунки Пуссена именно пламенеют вдохновением, и нельзя не поддаться воздействию этого пламенения. Их *художественная* подлинность совершенно бесспорна. Вот где уже не сыщешь и тени сухой рассудочности, расчета. Фигуры, идеально прекрасные и все же живые, «укладываются» в самых грациозных, но и в самых непринужденных позах; все элементы композиции связываются неразрывными «естественными» нитями, а «фоны», «места действия», в которых развертываются сцены, — это уж такая красота, равной которой не сыскать, пожалуй, ни у кого...

Среди всяких «сочинений» выставка содержит и несколько непосредственных пейзажных набросков с натуры — и вот это несомненно самое *убедительное*, что осталось от Пуссена. «Опушка леса» (№ 2 каталога) в одно и то же время наводит на сравнение с Рембрандтом (именно с ним) и с Коро (а если искать сравнение с нашими современниками, то вспоминаются пейзажи Дерена). Пейзаж с мостом (№ 3) – совершенный «барбизонец»; «Этюд ствола» (№ 4) оставляет далеко позади себя таких «божественных рисовальщиков», ка-

кими были Клод Лоррен или Гюбер Робер. Это и легко, уверенно, просто, это и необычайно точно и поэтично. Восхитительны также «Мост со всадником» (№ 6) и особенно «Дальний вид с аркой на первом плане» (№ 7).

И вот что отличает все эти рисунки, вот что отличает их от (тоже прекрасных) рисунков итальянцев, вот что делает их *типично французскими.* В них всюду, при необычайной скромности приемов, скрывается совершенно особое чувство ритма. Удивительно, до какой степени именно это чувство было присуще Пуссену, до чего оно было внедрено в него... Ведь несомненно, когда он делал эти наброски с натуры, он забывал думать о каком-то изящном равновесии масс и пятен света. Он срисовывал то, что видел, но иначе он и видеть не мог, как согласуя видимость с тем внутренним императивом, который все в нем подчинял законам строений и равновесия.

Эта особенность и есть начало французское. Это то самое начало, которое сообщает готическим соборам, рожденным самой почвой Франции, их торжественную, смелую логику; это то начало, которое мы встречаем вообще во всей французской архитектуре, как созданной в дни Ренессанса, так созданной в дни версальского апофеоза или в дни «пудреных маркиз». То же чувство ритма и меры создало славу французской поэзии, начиная с Ронсара и кончая Мюссе. Наконец, то же чувство управляет всем бытом Франции, сообщая ему даже некоторый (столь чуждый славянским вкусам) уклон в сторону чопорности и формализма...

Пожалуй, типичному славянину (да, впрочем, и типичному немцу, итальянцу или англичанину) «французский вкус» не совсем по нутру — и отсюда некоторый холодок у всех не-французов в отношении к Пуссену — этому «наиболее французскому» художнику. Покаюсь, я сам, хоть наполовину и француз, но часто тягощусь именно этими рамками и теми заграждениями, которые оцепляют всякие жизненные сферы во Франции. Моя натура, то, что во мне есть «особенно личного», тянет меня скорее на высоты барокко, на гримасы рококо, на всякие эксцессы. Мне с ними *веселее.* Меня они больше волнуют, возбуждают. Я больше чувствую себя «дома» в садах какой-нибудь итальянской виллы, в каком-нибудь барочном соборе в Баварии или в Австрии или у нас — во дворцах, сооруженных Растрелли для роскошной безудержно-веселой Елизаветы, нежели даже в «моем милом» Версале. Меня более соблазняет «искренний романтизм» Гофмана, Шелли, Диккенса, Гоголя, Лермонтова, нежели романтизм Гюго, в котором под всей внешней растрепанностью, под всем мятущимся беспорядком чувствуется слишком много того же расчета, того же *ума*, от которого типичному французу очень трудно освободиться. В целом, и оставляя в стороне Делакруа и Берлиоза, французская романтика наименее естественная из всех видов романтики.

И все же оттого ли, что как-никак я «наполовину француз» (или оттого, что я «вообще человек, и все подлинно человеческое меня не может не трогать») — я в буквальном смысле слова *обожаю* этот французский лад. Я *обожаю* как Фуке (истинного *по духу* предшественника Пуссена), так именно и Пуссена... Наваждение, исходящее из его рисунков и из его картин, разумеется, совершенно иного порядка нежели то наваждение, которое исходит из произведений — скажем, Тициана, Микеланджело, Греко, Тьеполо, но действует оно столь же вкрадчиво, сколь и покоряюще.

В то же время действие это — целебное, целительное. Это ключевая вода — белая, бесцветная, прозрачная, но испить которой особенно полезно в наши дни мятущейся сутолоки и общей растерянности. Выпьешь, и весь мир перед тобой преображается. Только что он казался сумбурным, нелепым,

страшным, а теперь все его противоречия, шероховатости сглаживаются, весь его слепящий, грубый, искусственный блеск сменяется мягким светом ясного летнего дня.

Хорошо для души — напитаться Пуссеном. И особенно хорошо удается это напитывание — в Шантийи. Уже взбираясь по отлогому всходу террасы «Коннетабля», любуясь всей этой симфонией серебра и зелени, исполняешься того настроения (характерно французского настроения), которым так полезно заправиться, чтобы особенно оценить Пуссена. А когда после обозрения выставки выходишь снова из дворца в сад и снова оказываешься перед этим раскинутым, ясным простором, когда глазу на все стороны представляется, в гигантских пропорциях, та же музыка, тот же лад, та же ясность (sérénité), которыми только что напитался, глядя на картины и рисунки мастера, то начинаешь дышать полной грудью и, если не приходит на ум, обливаясь слезами восторга, броситься, подобно Руссо или Карамзину, на колени, то это только потому, что нас от этого отучили — быть может, отучила та же «французская манера воспитания», рекомендующая воздерживаться от всех чрезмерных излияний...

Вообразите теперь, что должны были почувствовать наши «графы Северные», когда они попали в это завороженное царство, вероятно, более им понравившееся, нежели другие европейские очарованные сады — в Риме, в Тиволи и даже в Версале. Ведь не случайно же названиями, заимствованными из Шантийи, Павел и Мария Федоровна окрестили целый ряд своих затей. Площади и в Гатчине, и в Петербурге перед Михайловским замком получили наименование «Коннетабля», хоть никакого коннетабля у нас не было; в Павловске были устроены целых две «Сильвии» — в память «Сильвии» в Шантийи, разные домики были названы шутовскими названиями, опять-таки заимствованными отсюда, и т.д. Даже знаменитая «молочная» и «фермы» в усадьбах царственных супругов скорее напоминают такие же затеи в парке принца Конде, нежели «деревню» в Трианоне Марии-Антуанетты.

Но, впрочем, возможно, что Шантийи именно оттого так особенно понравился как будущему мальтийскому Гроссмейстеру, так и его супруге, что тогда замок был гораздо более *романтичен*. Ведь еще над ладными и широко распахнутыми садами, над узорчатыми партерами Ленотра высились тогда восемь грозных башен средневековой твердыни, на площади перед дворцом стоял внушительный бронзовый монумент Коннетабля Монморанси (Омаль соорудил взамен исчезнувшей в дни революции конной статуи новую — работы Дюбуа, но она, к сожалению, кажется очень «жидкой» и «слишком изящной»), и всюду тогда еще жили в Шантийи традиции, восходящие до седой старины, до тех времен, когда во всей местности вокруг шли героические рыцарские бои, когда феодалы боролись за свои привилегии «и с королем и с мужиком»...

1933, 26 августа

ЭРМИТАЖ ПО-СОВЕТСКИ

Было время, когда все для меня *самое дорогое*, все, из-за чего жить стоило, получало свою духовную вершину, свою сердечную точку — в Эрмитаже. Была Россия, был Санкт-Петербург (этому имени я никогда не изменял), а в Санкт-Петербурге был Эрмитаж — самое острие пирамиды. И если не так это

было для всех русских, то так это *должно* бы было быть для тех, кто среди русских сознавал себя европейцем, кто верил в европейскую миссию и европейскую природу России, кто был подлинным западником, что, разумеется, отнюдь не исключало самой пламенной любви к отчизне и величайшего благоговения перед ее «исконными началами».

И действительно, уж если за что стоило у нас постоять, так это за Эрмитаж — а заодно и за все то, что с Эрмитажем (с его идеей) было связано — за наши чудесные дворцы, за музей Александра III, зерно которого происходило из Эрмитажа, и т.д. Но, Боже, как все изменилось с тех пор! Изменилось-то не тогда сразу, когда все полетело к черту, а постепенно. В момент своего прихода к власти большевики полагали, что Эрмитаж и вообще музеи *надо* беречь — особенно как средство пропаганды. Самим им дела не было до них, но то, что они сумели уберечь унаследованное от рухнувшего режима — это давало им как бы аттестат культурной благонадежности и служило доказательством, что они не какие-то дикари и отщепенцы, а такие же чтущие искусство образованные люди, как все те, кто сейчас владеют земным шаром.

И это *действовало*. Ведь современное сознание до такой степени пропитано эстетизмом, что искусство кажется ему оправдывающим все, вплоть до гибели миллионов жизней и даже до насилия над совестью. Роза в петличке палача способна *умилить* современного человека, ему эта роза покажется до того изящной, что из-за нее он склонится поверить в правоту губителя и в справедливую осужденность жертвы.

Ныне, однако, я сомневаюсь, чтобы большевистская власть все еще считала за нечто нужное эту «розу в петличке». Нужны ли вообще розы там, где идет перекраивание человечества на термитский лад? Не лучше ли продеть в петличку что-либо действительно *полезное* или символизирующее таковое? Раз на груди советских сановников вместо Андрея Первозванного и Владимира полагается носить красное знамя, серп и молот, то можно и вместо розы продеть, ну, скажем, какой-либо питательный овощ. Вообще же время покончить с эстетикой, с красотой — с этими пережитками и предрассудками гниющей буржуазии. Да и музеи следует рассматривать, с одной стороны, как некие склады товара, все еще пригодного для тех дураков, которые, как дикари за погремушки, готовы платить золотом за каких-то там Рембрандтов и Рафаэлей; с другой же стороны, ввиду невозможности все сразу разбазарить (туги на кошелек становятся покупатели из-за кризиса), то пусть то, что остается, служит *пока* образовательным целям, но уж, разумеется, не по отжившей программе, в которой все еще ворожит какой-то идеализм, а по способам самоновейшим и согласным с непогрешимым материализмом. Если историю искусства следует сдать в архив, то просто историей можно еще интересоваться, сдобрив ее, разумеется, по-марксистски. Ведь можно так все поднести, что, мол, жили веками всякие глупцы и мошенники, а вот, наконец, одолели умные и честные люди, и не за горами, когда теперь наступит рай земной.

Но я сомневаюсь, что и такого отношения хватит надолго. Вообще зачем муравейнику хранить хотя бы память о каком-то *человеческом* существовании? В частности, куда девать весь тот бред, который именуется религией, этот опиум для народа. Дайте сроку, дайте большевикам поработать еще лет двадцать, так они и память отшибут о богах и угодниках. Теперь они устроили музеи безбожия в прежних храмах, но со временем они эти музеи свернут, а сами храмы поразрушат, ибо на что они, раз ни под клубы, ни под кинематографы они не годятся... А за храмами *обязательно* пойдут и музеи, в первую же очередь все то, что в них напоминает о *соблазнительном* блеске про-

шлого. Из произведений живописи, пожалуй, еще можно будет оставить всякие ценные для пролетарского воспитания изображения труда. Можно сохранить и портреты деятелей разных революций, особливо жертв таковых; но зачем же хранить обрамленные в золото горделивые, пышные изображения тиранов и мракобесов?

Настал и момент прибрать к рукам музейных деятелей. В первую же голову надо приняться за Эрмитаж. Пробовали уже приняться за него как в смысле его реального использования (просто распродажи), так и в смысле переработки его идеологической природы уже давно. Приходилось нам, эрмитажникам, слушать подобные воззвания с первых же лет большевистского режима. Чем картины нужнее пролетариату каких-то коронных бриллиантов? Явился однажды к нам какой-то бойкий юноша, рекомендованный самыми превосходительными большевиками, принесший готовый план того, как все собрание перегруппировать согласно марксистским идеям. Мы тогда его только высмеяли. Но с тех пор натиск власти на нашу «автономную республику искусства и науки» принял более систематический характер, и теперь уже новые планы приказано сочинять в самих стенах Эрмитажа (и других музеев), и мало того что сочинять, их велено приводить сейчас же в исполнение.

В общем, мы очень мало знаем, что творится там, в художественном мире. Нет больше таких безумцев, которые, рискуя свободой, писали бы нам о вещах, нас интересующих; а от знатных путешественников, которым показывают потемкинские деревни, еще менее можно получить толковые сведения. Знаем мы только, что уже «сняты все головки» знаменитого нашего музея, что их скупили всякие заграничные буржуазные лица и учреждения, что уже не красуются больше на стенах Эрмитажа ни «Благовещение» Ван Эйка, ни «Поклонение волхвов» Боттичелли, ни «Мадонна Альба» Рафаэля, ни «Гитарист» Ватто, ни «Карточный замок» Шардена, ни «Пир Клеопатры» Тьеполо. Не стоит также среди малахитов и ляпис-лазури белоснежная «Диана» Гудона... Но все же, *каковы* ныне залы музея и какой там царит дух, в какой степени советская аракчеевщина заменила прежние, специфические, ни с чем по «благородству», по «гуманизму» несравнимые настроения Эрмитажа, какая идеология привита под страхом голода и ссылки служащим — вот этого мы не знаем. *До сих пор* не знали, но вот на днях оттуда (точно с того света) попал сюда документик, позволяющий заглянуть за задернутую завесу. Оказывается, Эрмитаж стоит, как стоял, и даже распространился на «бывшее жилье царя и придворной челяди», и все еще в нем несметные сокровища, но дух там уж, *наверное*, другой, и, если кто-либо из прежней нашей семьи эрмитажников там и остался, если его психология все еще не вывернута наизнанку, не стала окончательно рабьей, то, ох, как жутко должно быть у этих «последних» на душе!..

Впрочем, относительно одного из моих главных сотрудников, относительно Джемса Альфредовича Шмидта я знаю, что для него эта пытка уже кончилась. Он скончался около года назад, и думается мне, что скончался этот замечательный ученый и беззаветно преданный делу человек не от каких-либо иных причин, а именно от чувства гнетущей тоски, которая должна была им овладеть при виде осквернения места, бывшего для него самым священным на всем свете.

Документ, о котором идет речь, — тощенькая, скверно и грязно напечатанная тетрадочка, носящая название «Государственный Эрмитаж, музей истории культуры и искусства». Издана эта книжонка в нынешнем году под фирмой Ленизогиза. Однако несмотря на свой жалкий вид, документик представляет большой интерес во многих отношениях. По нему можно получить при-

близительное представление о том, что там еще осталось, а косвенно догадываться и о том, что уже ушло. Правда, отсутствие *полного* перечня не позволяет делать настоящие выводы ни в ту, ни в другую сторону, и, несомненно, такой прием обличает *лукавый* умысел, ибо, ведь, неупоминание вещи еще не значит, что она отсутствует. Надо признать, что остались еще баснословные сокровища (к прежним коллекциям прибавились вещи из наиболее знаменитых частных собраний), и таким образом Эрмитаж все еще не утратил значения первоклассного мирового музея. Однако расположены эти сокровища сейчас совершенно в ином свете, нежели в былое время.

Справочник не обладает каким-либо теоретическим введением (что тоже сделано не без лукавства). Это не более как номенклатура зал и того, что в каждом зале имеется наиболее замечательного. Но уже по одному этому списку можно себе вполне представить, чему *учат* в Эрмитаже, о чем должны вещать водители экскурсий и что сейчас в стенах музея втемяшивается в головы «страждущих просвещения». И именно в Эрмитаже, в его великолепных чертогах, перед самыми изумительными произведениями человеческого гения такой bourrage de crâne[1] должен носить особенно уродливый характер.

Еще не открыто то отделение в «Секторе доклассового общества», в котором будет показана «история культуры в самые ранние эпохи развития общества, начиная с момента его возникновения (от стада обезьян к первобытной орде)», но несомненно, именно такое «вступление» будет содержать особенно удобный материал для тех бесед, посредством которых в Эрмитаже будут натаскивать пролетариев. В дальнейших же отделениях уже и сейчас посетитель найдет столько для себя полезного, всякие «комплексы» так ему разжуют неопровержимые истины научного подхода, что не поддаться им будет ему трудно. Об искусстве как таковом — о присущих ему достоинствах и качествах — нигде не упоминается ни слова. Любоваться красотой, радоваться ей не полагается советскому гражданину — это буржуазный пережиток; еще менее можно допустить мысль, что посетитель ощутит в советском музее какие-либо движения души, получит ответы на «внутренние запросы» (которых у него *не должно быть*) или почувствует умиление перед такими произведениями, в которые художники вложили свои идеалы, свои молитвы, в чем они выражали ощущение порядка более возвышенного, нежели пошлая жизненная суета. Зато, проходя мимо мраморных богов Греции и Рима, посетитель преобразованного Эрмитажа будет воспринимать «процесс развития античного искусства как формы классовой идеологии рабовладельческого общества», глядя на Симоне Мартини и на Беато Анджелико, он поймет, чем была Италия в эпоху разложения феодализма, искусство Германии XVI века он воспримет как нечто современное «великой крестьянской войне», а в произведениях Пуссена, Ватто, Буше и Фрагонара он оценит «искусство дворянства и ростовщической буржуазии»...

Абсурд системы достигает своего апогея, когда путеводитель переходит к временам более близким, а потому и более «злободневным». Только в мае нынешнего года открылся «Сектор искусства Франции в эпоху промышленного капитализма и империализма XIX и XX вв.». И вот здесь оказывается, что Делакруа и Коро были художниками «оппозиционной промышленной буржуазии», а Деларош и Милле — художниками «мелкой буржуазии». Когда же обзор доходит до конца XIX века, до «эпохи монополистического капитализма и первого опыта пролетарской диктатуры 1870-го (sic![2]) года», то Клод Моне, Писсарро, Сислей, Ренуар (вперемежку с Руабе и с Лефевром) представляют «буржуазное искусство»; то же «буржуазное искусство», но уже в период

«начала загнивания капитализма» представляют Сезанн, Ван Гог, Гоген, Синьяк (вперемежку с Франсуа Фламенгом и с Шере), и, наконец, все то же «буржуазное искусство» уже откровенно в «эпоху империализма» представляют все наши теперешние наиболее передовые и «самые левые» художники: Пикассо, Матисс, Дерен, Ван Донген, Вламинк, Марке и даже сам таможенник Руссо...

Мы живем в такую нелепую эпоху, что я вовсе не уверен, что все сообщаемое эрмитажным справочником покажется для всех очевидно смехотворным или даже возмутительным. По крайней мере, та белиберда, которую иногда здесь несли перед снобической аудиторией разные советские художественные экспериментаторы вроде Мейерхольда не только никаких протестов не вызывала, но даже получала одобрение Европы. Возможно, что те же снобы найдут, что и такой опыт в музеях очень интересен. Почему-де, не поискать новых путей и в данной области? В свою очередь, профаны, наивные души, не мыслящие себе посещение музея иначе, как по следам объяснителя, слушая которого, можно сразу все понять, позавидуют тем, кто там, на берегах Невы получают образовательную пищу патентованной выделки... Однако до чего все это далеко до того, для чего искусство до сих пор существовало и, по нашему отсталому разумению, *должно* существовать! До чего такое укладывание живого творчества в тесные рамки обязательной доктрины представляется возмутительным для тех, кто все еще чтит искусство и его свободу, видит в нем выражение чего-то возвышающего над жизненной обыденщиной, чего-то, что объединяет человечество, не взирая на расстояния во времени и в пространстве!

1933, 28 октября

[1] «промывка мозгов», лживая пропаганда

[2] так! (лат.)

ОПЯТЬ О РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ

За год это третья крупная выставка, посвященная религиозному искусству, не считая целого ряда маленьких выставок и тех религиозных отделов, которые теперь принято устраивать на больших салонах.

Не означает ли такое обилие манифестаций возрождение религиозного искусства? Не следует ли приветствовать это явление — особенно всем тем, для кого религия не представляется «опиумом для народа» или делом интимным, одной только совести, а которые не мыслят себе религию иначе как в связи с идеей соборности и церковного объединения? С другой стороны, не подлежит сомнению, что именно в церкви (понимая слово и духовно, и конкретно-вещественно) искусство всегда играло и, казалось бы, *должно все еще* играть громадную роль. Именно через творчество, выражающее стремление особенно одаренных натур к Богу, в потусторонность, — именно через это творчество, принимающее формы архитектуры, музыки, живописи, легче и гармоничнее всего достигается единение душ — эта основа всякого культа, всякой религии.

Я думаю, нет такого закоренелого атеиста, который, переступая порог какого-либо прекрасного храма, не испытывал бы чувства известного замира-

ния и не слышал бы род призыва в мир, ничего общего с обыденщиной не имеющий. Не отдавая себе отчета, что с ним происходит, он чувствует необходимость говорить вполголоса, ступать неслышными шагами. А если к каменной и красочной красоте прибавляется еще музыка, если раздаются раскаты органа или ладное пение хоров, то особое церковное настроение усиливается в чрезвычайной степени — повторяю, даже у людей неверующих, а тем паче у верующих, у тех, кто пришли в церковь молиться и приобщиться к молитвам других.

Но церковное искусство, рожденное и воспитанное религией, разделяет участь всего земного. «Вечное» по своей сути, оно подчинено законам видоизменения и разрушения. Оно зарождается, цветет, отцветает, и его никак нельзя отгородить от мирской суеты. Церковное искусство даже подвержено вариациям и колебаниям моды, и эти колебания тем более ощутимы, что сколько ни старайся церковь стоять вне всяких земных интересов, как ни старайся она изгонять из храма торговцев, последние снова в нем водворяются... И одним из самых печальных проявлений такого засилия Мамона — это «церковный фабрикат», церковная мишура и дешевка, встречающие себе поддержку отовсюду в силу простого житейского закона, что-де «всем жить нужно».

Эта церковная дешевка, специфическая индустрия, центром которой в Париже является квартал, расположенный вокруг церкви святого Сульпиция, за последний сугубо торгашеский век весьма многих прямо-таки отвадила от церкви. Для натур, которым свойственно воспринимать религию через искусство, нет ничего более оскорбительного, нежели именно встретить в месте святом фабричную мертвечину. И именно, дабы помочь этой беде, за последние годы стало намечаться стремление к обновлению религиозного искусства, к его оживлению и к замене мертвой сериальной продукции таким искусством, в котором снова ожили бы подлинность чувства и душевный порыв. Это движение приняло особенно яркий характер после войны, и теперь оно выражается как во все усиливающемся церковном строительстве, так и в том крайне разнообразном творчестве, что можно видеть на выставках религиозного искусства. Казалось бы, как этому не радоваться, не приветствовать, не поощрять такое доброе дело?

К сожалению, желание послужить по мере сил таким прекрасным начинаниям сейчас у многих так велико, что это сказывается и на их оценке. Доброта (кажущаяся или искренняя) намерений так трогает, что к результатам относятся с предвзятым чрезвычайным снисхождением. Поощрители этого искусства воспитывают в себе особую доверчивость и всячески стараются себя взвинтить, дабы испытать хотя бы подобие ожидавшейся радости. Нечто такое происходит и со мной. Когда я узнаю, что открылась еще какая-либо выставка религиозного искусства, то я стремлюсь на нее с тайной надеждой, что, быть может, на этот раз мне удастся утолить жажду живой воды и увидать нечто в наши дни созданное людьми одинаковой с нами культуры, что тронет и подымет меня совсем так же, как трогают и подымают произведения религиозного искусства былых веков. Вожди нового движения в церковном искусстве (Морис Дени, Жорж Девальер) выступили в свое время с самыми прекрасными лозунгами: «Долой бездушное повторение омертвелых формул слащавой академичности!» Вожди эти были когда-то людьми горячими, даровитыми и искренно верующими. Одной силой своего убеждения и примера они, казалось бы, должны были произвести желанный поворот и победить всяческую косность, в том числе косность и духовенства, зачастую в художественных делах совершенно невежественного.

> 168 <

Но вот именно годы шли, а надежды эти не оправдывались. Благие намерения так и остались намерениями, и теперь чем старше становится движение (начавшееся еще в 1890-х годах), тем более обнаруживается и в этой области известный кризис, тем меньше остается иллюзий, что движение приведет к подлинному расцвету. Постепенно становится очевидным, что *настоящего призвания* вообще не было, что избранники были своего рода самозванцами, а к довершению горя и сюда начинает проникать растлевающее влияние Мамона, не знающего ни отвращения перед пошлостью, ни даже ужаса перед кощунством...

Открытая в настоящий момент выставка на бульваре Сен-Жермен (240) есть как бы отголосок той, что была устроена прошлой весной в Отель-де-Роган на бульваре Инвалидов. Но на той выставке импонировали и ее объем, и полнота, и количество выставленных предметов, а также еще то, что придавало ей характер несколько агитационный. Ее покидали если не с радостным чувством, то все же с ощущением чего-то значительного. Не оставалось, во всяком случае, сомнений, что данная сфера переживает своего рода сильное возбуждение. Нынешняя же выставка, в общем довольно бедная, пожалуй, лучше соответствует истинному положению вещей. Почти все имена налицо. Почти все если и не представлены вполне достойным образом, то все же представлены *прилично*. Тут и интимные, и индивидуальные признания религиозного оттенка, тут и образцы монументального искусства — эскизы фресок, витро; тут и статуи, и церковные сосуды, и ризы. Все это носит определенный отпечаток нового церковного стиля. И все это, увы, не только не располагает к радости, не только не заставляет трепетать, но повергает в настоящее уныние...

«Нет, это не то». Это ни в каком случае не может встать рядом с произведениями церковного искусства былых времен. Это никак не может бороться и с той лавочной bondieuserie[1], которая проникла в церковь с самой эпохи Луи-Филиппа и Второй империи. К тому же, все явственнее обозначаются признаки того, что существующая «церковная индустрия» уже готова воспользоваться «новомодными фасонами», а, воспользовавшись ими, она, разумеется, опошлит их так, что придется от них отказаться всем тем, кто сохраняют коекакие надежды на оживление церковного искусства в этом направлении. Жалеть, впрочем, о таком исходе едва ли придется, ибо раз «это не то», о чем мечталось, то уж пусть лучше скорее наступает конец — банкротство, ликвидация; быть может, тогда, начав совершенно сызнова, удастся найти путь более правильный.

Не в газетной статье можно заняться выяснением причин всего данного весьма печального явления. Причины эти слишком сложны и слишком между собой переплетены. Большинство их к тому же кроется вовсе не в чисто художественной сфере, а в том, что именуется религиозным сознанием масс. Но с другой стороны, в той специальной летописи, которую я веду о современной художественной жизни, я никак не могу обойти молчанием такую важную и такую показательную отрасль художественного творчества, и именно потому, что мне самому так сильно хотелось бы, чтобы дело приняло благополучный поворот, я и не могу скрыть всего своего разочарования, всего своего горя, что в желаемом смысле пока ничего не меняется.

Еще скорее всего в новом религиозном художестве оказываются приемлемыми такие вещи, которые менее других притязательны. Когда безумец и маньяк Руо пишет, точно топором рубит, свои бредовые видения, когда г-жа Люсьен Симон (которая почему-то на этой выставке отсутствует, но которая сейчас выставляет вместе с мужем в галерее Мальзерб) создает поэтичные

идиллии, сочетая свои материнские (и я бы сказал, «добробуржуазные») чувства с мечтами, исходящими из ее искренней религиозности; когда Эрмина Давид иллюстрирует в ноншалантно[2]-грациозной манере Евангелие; когда Алиса Гоерман создает свои бледные, ребячливые, как миниатюры XV века, композиции с сюжетами из священных легенд (удивительно, сколько дам отдается если не настоящему религиозному искусству, то все же творчеству, вдохновляемому религией), то на все это смотришь не без сочувствия, а иным и полюбуешься. Это, во всяком случае, безобидное, скромное, ничего никому не навязывающее и все же в своем роде подлинное искусство. Но когда искусство религиозного порядка силится в наши дни заговорить языком торжественным, выспренним, литургическим, действовать на толпу как размерами, так и пафосом, то тут и проявляется печальная ложь и самообман.

И сколько таких разочарований, таких банкротств было за последнее столетие именно в области церковного искусства! Спору нет, уже эпоха Возрождения и особенно эпоха барокко означают известное изменение пути и измену религиозного христианского искусства тем основным принципам, которые были найдены и разработаны в пору великого религиозного подъема, охватившего европейские народы от XI до XV века. Но и после того, что началось блуждание, сколько еще было создано чудесного, высокого, глубокомудрого и вдохновенного! Еще «хорошо молиться» в ином ренессансном или барочном храме (в этом легко удостовериться, не покидая Парижа, — стоит только зайти в церковь St.Eustache[3] в грандиозную базилику St.Sulpice[4]). Да и только что нас как глубоко тронул мастер эпохи «упадка» религиозной живописи, Жорж де Латур, своими проникновенными картинами на выставке «Живописцев действительности». Даже в XVIII веке сверкающая роскошь иных соборов (особенно в России и в южной Германии), плафонные апофеозы Тьеполо, Пьяцетты, Азама и Карлоне способны вырвать посетителя храма из обыденности и вознести куда-то. Хоть все это и не очень каноничное, но это еще искреннее и могучее искусство. Но вот с конца XVIII века под действием ложно-классического пуританства всякое непосредственное проявление чувства становится редкостью, и постепенно в церковном искусстве водворяется убийственный и скучный формализм. Не спасли затем положения ни попытки назарейцев вернуться к средневековому благочестию, ни одинокий подвиг нашего Александра Иванова, ни страстные излияния Делакруа, ни холодная строгость Энгра, ни историческая документация Тиссо, ни свободное подражание византийским образцам Васнецова и Нестерова. И опять-таки в этом недавнем прошлом все, что носило более свободный и непосредственный характер, — было ценно, как ценна всякая честная исповедь души. Почтенными в своем роде были и некоторые попытки строго держаться испытанных формул художников, особенно чутко понимавших древнее искусство, например, церковная живопись Д.С.Стеллецкого или г-жи Рейтлингер. Но все то, что откровенно рвало с традицией и, не ограничиваясь личными переживаниями, пробовало создать нечто по-новому внушительное, грандиозное, какой-то новый церковный стиль—все это оказывалось через некоторое время надутой ложью или жалким дилетантством, не имеющим права на вековое существование и тем менее на какое-то «представительство вечности».

1935, 26 января

[1] пошлостью, ханжеством
[2] небрежно (от *nonchalant*)
[3] Сент-Эсташ (св. Евстахия)
[4] Сен-Сюльпис (св. Сульпиция)

ГРЕНОБЛЬСКАЯ ВЫСТАВКА

Мода перевозить музейные вещи из города в город постепенно приобретает угрожающий маниакальный характер. А между тем музеи ведь созданы главным образом для того, чтобы дать «вечное» пристанище драгоценным произведениям человеческого духа, и уже на *втором* месте выступает задача *показывания*. Разумеется, держать под спудом прекрасные произведения, предназначенные для общего пользования, было бы бессмыслицей, и следует непрестанно заботиться о том, чтобы возможно большее количество людей ими любовались и их изучали. Необходимо, чтобы условия этого пользования были наиболее благоприятны как в смысле света, так и в смысле гармоничного соседствования вещей между собой; необходим также достаточный простор, дабы очень крупные картины и статуи могли быть рассматриваемы на том расстоянии, в расчет на которое они написаны и изваяны. Но все же *основная* задача — это *хранение* и передача художественного и исторического достояния от поколения поколению до самых отдаленных глубин будущего. Если же подвергать эти отборные вещи (и даже самые драгоценные среди них) всяким рискам, связанным с передвижением, то основной принцип музейности, несомненно, теряется.

Какую тревогу весь заинтересованный в вечных ценностях мир пережил, когда 3 года назад в продолжение нескольких дней не было известий о том судне, которое везло ни с чем несравнимые клейноды[1] итальянского художества на лондонскую выставку. Застигнутый бурей при выходе из Средиземного моря, корабль был отвлечен в сторону от своего пути и, казалось, затерялся в океане. И как отлегло от сердца при получении телеграммы, что судно нашлось, как почувствовалось тогда, что следует дать торжественный обет впредь подобных рискованных авантюр не повторять. И что же — нынче весной снова все эти клейноды покатят (на сей раз в Париж и, кажется, сухим путем), и снова они будут подвергаться превратностям путешествия... Да и едва ли на этом дело остановится. Для сплочения дружеских отношений, для пропаганды Италия будет их рассылать и туда, и сюда, пока... Но лучше не думать о том, что может произойти, пока, *наконец*...

Несколько лет назад в залах Оранжери была устроена выставка некоторой части столь богатых, но недостаточно известных провинциальных музеев Франции. То был своего рода экстракт из нескольких собраний, причем предполагалось такие же селекционные выставки провинциальных коллекций периодически повторять. Начинание это очень понравилось парижанам и имело некоторые хорошие последствия, но оно встретило сильное противодействие со стороны хранителей на местах, которым было страшно выпускать из-под своей опеки вверенные сокровища. Многие музеи и отсутствовали, а слишком усердным хранителям от кого следует досталось. Но тогда это был *выбор*, и получились из собранного какие-то новые сопоставления вещей, которые могли содействовать выяснению некоторых загадочных пунктов. Ныне же мы видим нечто иное, и это новое явление меня сильно тревожит. В Париж привезли *целиком* (за немногочисленными и незначительными исключениями) один из самых богатых провинциальных музеев Франции, к тому же музей, пользующийся всемирной известностью и знакомый всем заезжающим в столицу Дофине (а таких заезжающих немало, ибо Гренобль лежит на пути всевозможных экскурсий в Hautes Alpes[2]). И привезли гренобльский музей не для того,

чтобы выставить вещи в лучших условиях, нежели те, в которых они выставлены на месте (напротив, гренобльский музей принадлежит к самым удачным в смысле всего своего оборудования), а с тем, чтобы многие картины оказались здесь в довольно-таки безотрадных потемках... И вот такая авантюра широкого размаха представляется мне настоящей бессмыслицей, и хотелось бы, чтобы такое же отношение к ней проявили и официальные круги вместе с критикой. Но, увы, попечение о вещах, хранение их для потомства – понятия, далеко не отвечающие современному общественному сознанию... Мания передвижения настолько развилась, что теперь никто не вспомнит о таком первейшем принципе культуры, как принцип оседлости. И поэтому затея хранителя гренобльского музея не только не встретила какого-либо противодействия, но, напротив, она вызвала энтузиастское одобрение. После этого как не ожидать, что и другие провинциальные музеи пожалуют на поклон в метрополию: каждый из них на многие месяцы будет закрыт для местного населения, тем временем, пока его коллекции будут se trimbaler[3] по железным дорогам, по автокарам и пароходам или занимать досужих и блазированных[4] столичных жителей.

Всякая историческая выставка в значительной степени оправдывает себя той научной работой, которую она обыкновенно вызывает. Только что мы видели такой пример на замечательной выставке «Реализм в XVII веке», каталог которой, составленный г-ном Стерлингом, является настоящим научным вкладом. Выставка поэтому не пройдет бесследно, а останется в памяти как событие большого исторического значения. Но совершенно не то получилось на гренобльской выставке в Пти-Пале. Каталог ее составлен крайне небрежно, выбор картин произведен без строгой последовательности, многие картины оставлены без должного внимания, и что хуже всего: застарелые и грубые ошибки старой описи остались не исправлены. Так, копия с портрета Симона Вуэ сохранила нелепую атрибуцию Караваджо, картина круга Массейса «Юдифь» продолжает идти под именем Луки Кранаха, и прямо смешным кажется упорство, с которым французский консерватор отвергает принадлежность к французской школе такой замечательной картины, как «Кающийся св.Иероним» Жоржа де Латура (вариант картины из стокгольмского музея, выставленный сейчас в Оранжери), которая в Гренобле продолжает считаться за произведение испанского художника Майно.

Впрочем, единодушный успех, который вызван привозом в Париж всего гренобльского музея, в значительной степени объясняется тем придатком, которым ретивый нынешний консерватор снабдил основные коллекции. Г-н Андри Фарси, самый передовой из хранителей Франции, и парижские критики не находят слов, чтобы превознести его courage[5], его audaces[6]. Он принадлежит к тому все более распространяющемуся толку, который учит, что искусство, создаваемое нашим временем, по своей природе совершенно столь же прекрасно, как и искусство самых классических эпох. Да здравствует поэтому современное искусство, и чем более оно современно, тем более eo ipso[7] оно достойно признания и поклонения. Пусть же поэтому мы научимся вслед за Рубенсами и Веронезами любоваться «таможенником» Руссо, слоновыми дамами Пикассо и всякой расхлябистой мутной бурдой – c'est moderne, donc c'est bon[8], и даже c'est admirable[9].

Но, вероятно, в «глухой провинции» (в городе Стендаля и Берлиоза!) эта прыть молодого консерватора, пользующегося вообще почти диктаторскими полномочиями, не встречает всего того одобрения, на которое рассчитывает его честолюбие. Коснеющие в традиционных предрассудках буржуа, профессора, промышленники и все то, что составляет гренобльское общество, несо-

мненно, должны пребывать в ужасе перед экспериментами большевистской удали г-на Андри Фарси. Эти «филистеры» смущены, что в их прекрасный (и, повторяю, славящийся на весь мир) храм-музей проникла вся эта дрянненькая истерия. *Вероятно*, это так и в предположении того, что в провинции сохранилось больше какого-то здравого смысла, *желательно*, .чтобы это было так. И вот, главная цель г-на Андри Фарси заключается в том, чтобы *заставить* замолчать и последнее робкое брюзжание своих отсталых сограждан. Он притащил в столицу не только истинные шедевры гренобльского музея, когда-то попавшие туда стараниями художника Jay[10], жившего в бесконечно более счастливые времена и сумевшего «выклянчить» у Наполеона ряд шедевров, и не только то, что представляет в музее творчество сынов Гренобля (Фантен-Латура и Гебера), но и названный выше придаток, являющий сугубо печальное свидетельство о духовном обнищании нашей эпохи. Расчет г-на Андри Фарси оказался в этом правильным. В городе-светоче все так приучились строиться по каким-то директивам, исходящим из кружков «профессиональной передовитости», а также указам «специалистов по обрабатыванию общественного мнения», что тут и самые строптивые филистеры успели превратиться в убежденнейших gens à la page[11]. Они-то и покрыли аплодисментами смелое выступление гренобльского консерватора. Погладят его по головке и те растерянные, сбившиеся с толку власти, которым ведать надлежит художественными делами. Г-н Андри Фарси после выставки вернется восвояси настоящим триумфатором, и после этого он, пожалуй, сможет пристроить к уже существующему почтенному зданию 1870-х годов целый новый квартал железобетонной архитектуры, в который он будет приобретать «сегодняшнее» искусство уже не десятками и сотнями экземпляров, а целыми выставками.

Впрочем, лично и я ничего против этого не имею. Но только у меня соображения особенного рода. Чем скорее дело дойдет до полного абсурда, тем лучше. И, разумеется, этот процесс ускорится в чрезвычайной степени, когда он превратится в нечто окончательно стадное, когда пример Гренобля заразит все провинциальные музеи, а там, глядишь, и Лувр с убеждением водрузит на почетное место в двух шагах от Тициана и Пуссена какой-нибудь лубок «таможенника» или какую-нибудь кубистическую окрошку. Быть может, тогда и наступит отрезвление. Быть может, тогда и тени великих художников прошлых веков, наконец, встревожатся и запротестуют против непозволительного и кощунственного соседства. Теперь много говорят об излучении тел. Я убежден, что прекрасные картины и скульптуры также самым реальным образом излучают какие-то энергии пленения и очарования. И вот эти положительные излучения, войдя в контакт с излучениями безумия и пошлости, авось-то воспламенятся и метнут настоящие молнии! Если же и после самых страшных художественных профанаций (вроде того, что показано в Пти-Пале) *ничего* не произойдет, и никаких громов ниоткуда не последует, то это будет значить, что дело обстоит безнадежно, но в таком случае и участь музеев окажется предрешенной. Сумбур этот явится показателем окончательно полного огрубения и поглупения, а в таком случае, кому будут еще нужны музеи и их сокровища?

Сегодня уже некогда говорить об отдельных шедеврах, которые украшают гренобльскую выставку. Да это и не было бы в тоне моего письма. Поэтому я отсылаю читателя до следующего раза, а за это время очень ему рекомендую посетить выставку, на которой вещи, во всяком случае, ни в чем неповинные и сами по себе чудесные, заслуживают того, чтобы такое посещение повторилось и несколько раз. Как не воспользоваться предоставленной оказией

(хотя бы и недостойной поощрения), позволяющей без лишних хлопот повидать то, что обыкновенно находится за несколько сот километров от нас?

1935, 9 февраля

Картина Рубенса

На первом месте среди шедевров старинной живописи, коими вообще так богат Гренобльский музей, стоит картина Рубенса, надпрестольный образ «Св.Григорий папа». Ее только что реставрировали здесь в Париже, она являет блистательный вид и вместе с 4-мя Сурбаранами выставлена в Пти-Пале в более выгодных условиях света, нежели все другие картины музея. Почти касаясь пола нижним краем рамы и уходя в высоту на четыре метра, она производит грандиозное впечатление. Но более всего и решительнее всего она овладевает вниманием не столько своими размерами и даже не звучностью красок, а своим *настроением*. Сразу ощущаешь в ней присутствие чего-то «божественного». Это не просто «церковные картины», а это настоящий *предмет культа*. Из этой картины льется гимноподобная музыка. Она одна может заменить целую церковную службу, настроить на торжественный и благочестивый лад. Мало того – она ошеломляет и покоряет; она нарушает проверку сознания, насильно вырывает из обыденности и вводит в особый мир. Этот мир – религиозное сознание художника, по всей справедливости считающегося лучшим выразителем идеалов своей эпохи.

Но что это за идеалы? И как мы теперь можем относиться к ним? Можем ли мы их разделять? Можем ли мы беспрекословно принять то, что нам «навязывает» Рубенс, и не противится ли вся наша душа перед навязыванием посредством его искусства чего-то такого, что *должно* быть нам противно и что даже «недостойно нашего теперешнего мировосприятия»? Рассуждая, наконец, уже совершенно объективно и холодно, рассуждая «критически», есть ли какое-либо соответствие вообще между идеалами христианства и вот этой картиной, в которой с совершенной очевидностью живет какая-то своя особая и очень внушительная идеология? Или придется признать, что христианство и вот то, что исповедовал Рубенс (а вместе с ним и все его время), ни в каком смысле не одно и то же, что это два мира, и к тому же два *враждующих* мира?

Вопрос этот не может быть решен или хотя бы подобающим образом затронут на газетных столбцах. Это слишком большой вопрос и слишком мучительный. В сущности, этот вопрос, с виду частный, есть вопрос *всего пути* католической церкви, взятого ею с начала XVI века. Это вопрос о том, была ли исповедующая Христа церковь права, когда она сделала *своим* искусством так называемое барокко, когда, вступив в борьбу с теми, кто как раз пытались вернуть ее к исконному смирению, прибегли к чарам столь разительных и столь увлекательных форм, что и всякое противоречие смолкало, всякое сопротивление кончалось сдачей? Или во всем этом была лишь одна игра, руководимая началом, слагающимся в представлении церковников в личность князя мира сего, а в глазах простого историка являющимся ни чем иным, как суммой всяких стяжательных и честолюбивых замыслов.

Оценка избрания католической церковью в качестве своей «художественной системы» искусства барокко, это ли не огромная тема? Она притом вовсе не лежит вне сознания русских людей. Ведь искусство барокко в сильнейшей степени коснулось с конца XVII века и православной церкви, придало особый характер ее богослужению, ее зодчеству, всему, что нецерковный

человек назовет «декоративной стороной дела». Нельзя не считаться с тем, что к самым прекрасным достижениям русской церковной архитектуры принадлежат такие храмы, как Андреевская церковь в Киеве, как Никола Морской и Петропавловский собор в Петербурге, как церковь папы Климента в Москве. Кто без трепета вспомнит то, что он испытывал, когда в одной из этих церквей под чарующую музыку XVIII века шла торжественная служба? Поистине моментами тогда казалось, что видишь отверстыми самые врата рая, что сверкающие сквозь клубы ладана золотые херувимы спускаются с небес и что это они славословят Господа своими ангельскими голосами. Чудесны русские древние храмы, чудесна и та торжественная печаль, то глубоко-молитвенное настроение, которыми полны многоярусные иконостасы с их темными ликами. Но чудесны и эти «сравнительно новые» церкви, в которых все пропитано ликующим счастьем. Однако христианство ли это? Или это нечто противоположное?

Мне думается, что *и это христианство.* И в этом есть чистота, а главное, есть первая из заповедей — любовь к Богу, стремление к Нему и искание Его. И как раз картиной Рубенса подсказывается *такое* утверждение. Что говорить — это не то же самое, что экстаз Беато Анджелико или новгородских икон; этот ликующий гимн не то же самое, что строгое, столь дивное пение, учрежденное тем самым святым, который здесь стоит в центре композиции. Это *совсем* другое. Но разве не совсем другое и какой-либо романский храм, если его сопоставить с царьградской святой Софией, разве не совсем другое Шартрский собор, если его сопоставить с Вормской катедралью?[12] Все разное, *совсем* разное. И все же это все грани *одного* какого-то алмаза, потому так и сверкающего, что он гранен на столь многие лады. И еще вопрос, что патетичнее, что больше взволновывает душу — то ли когда видишь страдания Бога-Искупителя (эту основу всего христианского учения) в окружении скорбного мрака или когда вспоминаешь о них в окружении праздничной торжественности, когда безмерное счастье и предельный ужас мешаются, — точь-в-точь, как они мешаются в жизни, как они *по необходимости* и согласно каким-то законам *должны* мешаться.

История гренобльской картины — целая эпопея. Рубенсу заказали ее монахи ордена, основанного св.Филиппом де Нери для своей церкви Santa Maria in Valicelle в Риме. Настоящее назначение этого образа было служить напоминанием о той чудотворной иконе, которую показывали лишь по очень большим праздникам и которая в другие дни стояла закрытой. На картине надлежало изобразить именно *эту* икону и представить также, какого почитания она заслуживает. Для этого гостивший в Риме фламандский художник и изобразил представителя церковной проповеди в мощной фигуре папы Григория Великого, представителей христианского воинства в образе святых Маврикия и Папиана, представительницу светского начала в образе прекрасной Домициллы, племянницы императора Домициана, а еще две фигуры изображают святых Нерея и Ахилея — тех двух придворных императора, благодаря которым царевна обратилась в христианство, за что и приняла мученический венец.

Святой Григорий, стоящий с фолиантом в руке во всей пышности своего архипастырского облачения, прислушивается к нашептыванию Святого Духа и вдохновенно о чем-то вещает; св.Маврикий в доспехах римского легионера, опираясь на копье, возводит свой взор к чудотворному образу, окруженному херувимами; в восхищенном взоре св.Нерея точно отражается сияние раскрытых небес; почти нагой Папиан и прекрасная, в роскошно-пестрых

шелках принцесса глядят на зрителя, как бы приглашая и его принять участие в общем поклонении. Самый же чудотворный образ служит как бы замкóм того свода, через который открывается вид на темные облака, сулящие близящуюся грозу. Однако Рубенс не постарался воспроизвести эту икону с археологической точностью, а, напротив, верный своей натуре «все оживлять», он и ее «оживил», «модернизировал». Вместо потемневших ликов он представил в ясных красках Царицу Небесную с лицом, озаренным материнской радостью, а сидящее у Нея на руках прелестное светлокудрое дитя с улыбкой дает благословение...

Рубенсу было всего двадцать девять лет, когда он, испросив отпуск у своего покровителя, герцога Мантуанского, поселился в Риме, где уже в это время находился его брат Филипп. Здесь в 1606 году ему и достался заказ исполнить этот образ для церкви ораторийцев, пользовавшейся в то время чрезвычайной популярностью. Всего четверть века до того основанный св.Филиппом орден переживал тогда эру полного расцвета, и одним из выражений этого расцвета была музыка, те самые духовные концерты, которые происходили в одной из часовен «Валичеллы» и которые сообщили свое имя целой музыкальной форме. Не потому ли, что идея картины Гренобльского музея зародилась во время слушания одной из таких «ораторий», она оказалась столь насыщенной музыкальностью? Торжественные звуки льются из нее бурными потоками, и вас охватывает и уносит стихийная мощь многоголосых хоров.

Однако картине Рубенса не суждено было украсить то место, для которого она предназначалась. Сохранились сведения, что художник остался недоволен условиями света в церкви и сам вызвался заменить написанный образ тремя другими, которые во избежание рефлексов он спешно написал прямо на аспидных досках. Тему первоначальной картины художник при этом разделил на три композиции. В средней он представил все тот же, по-своему переиначенный образ, окруженный на сей раз одними хорами небесных сил, в двух боковых он расставил помянутых святых, над которыми порхают с пальмами и с венцами в руках амуроподобные ангелочки. Вероятно, отцы-ораторийцы остались безмерно довольны такой *выгодной* заменой одной картины тремя, но и Рубенс (после неудачной попытки продать свой алтарный образ герцогу Винченцо) мог почитать себя счастливым, что такой шедевр остался в его полном владении. Привезя его на родину, он его и поставил на алтарь той капеллы аббатства св.Михаила в Антверпене, в которой он похоронил нежно любимую мать и свою первую жену, Изабеллу Брант. Через полтораста лет затем картина была увезена из этого монастыря в качестве военного трофея французскими войсками, а в 1811 году гренобльский художник Жэ выпросил ее у Наполеона для новооснованного музея, которого он состоял первым хранителем.

Все это вполне соответствует тому «порядку вещей», благодаря которому художественные произведения как бы выражают какое-то свое стремление служить «всем и каждому». В том же «порядке вещей» находится, пожалуй, и то, что отныне картина Рубенса, этот грандиозный памятник эпохи, обладавшей огромной духовной мощью, будет соседствовать с такими изделиями, в которых с совершенной наглядностью выражается наше духовное нищенство и вместе с тем наша, поистине дьявольская, гордыня... Но, спрашивается, как бы взглянул на создавшееся положение сам автор? Не вызвался бы он еще раз и специально для отважного новатора-консерватора исполнить «более подходящий» сюжет, ну, скажем, какую-либо сатурналию, а то и вариант той темы, к которой он несколько раз возвращался – свержение нечестивых? Но, вот,

позволили бы мастеру такую его прихоть в наше время, раз у него оспаривается даже самое авторство этой картины? Договорился же на днях один из нынешних геростратиков (сумевший уже обратить на себя всеобщее внимание тем, что он «отнял» у Рафаэля фрески одной из «Станц») до того, что картина Гренобльского музея вовсе не Рубенс, а Крайер. И нашел же этот «ученый озорник» себе поощрение на страницах самой культурной и самой элегантной из французских газет – «Фигаро». Снобизм нашего времени до того охоч до сенсаций, что ему никакие развенчивания не страшны — подавай только побольше всяких скандалов! Отличный художник Крайер, и в этом всякий может убедиться тут же на выставке, ибо две большие картины мастера, очень цветистые и очень нарядные, также попали в Гренобльский музей. Но по существу своему это вялые и даже скучноватые картины, тогда как «алтарь св.Григория» полон потрясающего и пронизывающего пафоса и прямо сверхъестественной мощи!

1935, 16 февраля

[1] сокровища (от нем. *Kleinod*)
[2] Высокие Альпы
[3] *зд.* трястись
[4] пресыщенных (от *blasé*).
[5] отвагу
[6] смелость
[7] как таковое (лат.)
[8] это современно – значит, хорошо
[9] прекрасно
[10] Жэ, Луи Жозеф (1755–1836).
[11] людей, следующих моде
[12] собором (от *cathédrale*)

ВЫСТАВКА ДРЕВНИХ СИНАГОГ

Поистине, Г.К.Лукомский — настоящий феномен. Его не ведающая устали деятельность по отысканию и запечатлению все новых и новых памятников архитектуры, с которой он издает книгу за книгой, каждый раз обильно снабжая ее документальными иллюстрациями (причем в наше оскудевающее время – нешуточное дело самое отыскание этих издателей), заслуживает, чтобы ему прощались некоторые недочеты в этой деятельности и чтобы, в общем, художественный мир оставался бы ему благодарным. Во многих случаях «охота» Лукомского за «новизной в старине» остается прямо-таки «epochemachend»[1] и сохраняет значение настоящих открытий в отношении дотоле неизведанных областей.

Такое именно значение имеет и все добытое им во время его недавних экспедиций по польской провинции. На сей раз исследователя не столько интересовали замки, соборы, помещичьи усадьбы, сколько древние синагоги, из которых многие оказались в совершенно глухих местечках. И то, что эти состоявшие дотоле в пренебрежении (даже среди евреев!) памятники заинтересовали архитектора-историка не-еврея, становится вполне понятным, когда разглядываешь то, что им сейчас выставлено в галерее Beaux-Arts[2], № 140, Фобур[3] Сент-Оноре. Кое-что мне было уже и раньше знакомо по воспроизведениям специальных журналов и книг, в особенности же по снимкам с натуры, привезенным почтенным исследователем еврейской старины, покойным Ан-ненским-Раппопортом (автором «Дибука»). Но хоть я и был тогда же поражен своеобразностью и характерностью этого заброшенного искусства, однако все же не подозревал о существовании всего того богатства, с которым теперь знакомит выставка Лукомского. Внушительные замкоподобные каменные синагоги в Кракове, в Бродах (XV века), Пинчове, Жолкееве, Бельзе, Дубно, Тико-

нине, Любомле, Новогрудеке (в некоторых из них поразительных и по внутренности), то еще более заинтересовывают *деревянные* синагоги, которые чудом сохранились в Наровле, Яблонове, Ланскороне, Заблудове, Ходорове, Гвоздице, Снеднове, Михалполе, Спиткове, Вольпе, Печенежине. Их странные высокие, многоярусные и заостренные, иногда вздернутые на углах крыши наводят на сравнение с архитектурой Дальнего Востока и невольно манят к приятию несколько туманных, несколько фантастичных теорий, по которым формы этих «пагод» являются отголосками древнеязыческих храмов, стоявших еще на местах при поселении первых партий еврейских беженцев в Польше и в Литве (не забудем, что Литва приняла крещение лишь при Ягелло и Витовте в конце XIV века), или же формы эти были занесены из древнего, полумифического царства хазаров, благодаря набегам всяких кочевников.

Но не в одном историческом смысле синагоги — настоящие диковины, они очень интересны и в чисто художественном отношении. Отвечая прекрасной простотой требованиям конструкции и ритуальным предписаниям, они в то же время представляют собой необычайно *внушительный* вид. Эти вовсе не грандиозные по своим размерам сооружения производят одними своими очертаниями впечатление чего-то громадного и священного. Хотя лишенные всяких внешних атрибутов и символов, они сразу вещают о том, что назначением их является служить Всевышнему — и в этом как раз их «духовное сходство» с деревянными церквами Русского Севера, сходство, еще подчеркивающееся разными конструктивными подробностями и особенно способами обшивки досками или крытья гонтом.

Современным архитекторам есть чему поучиться у этой столь самобытной «провинциальщины», элементы которой применимы не только для религиозных зданий, но и для многого другого. Впрочем, если каменные синагоги и не так поражают, как деревянные, то в смысле «уроков архитектуры» они как раз содержат особенно вдохновляющие советы. Крайняя простота этих «домов», сведение всего эстетического в них к гармоничному противопоставлению масс, к пропорциям, достижение при этом простейшими средствами впечатления *чрезвычайной* величественности – это все такие «наставления», которые вполне годятся для архитектуры наших дней, озабоченной тем, чтобы избегать всяких лишних трат и всякой «аффектации»... Вот почему было бы в высшей степени желательно, чтобы добытые Лукомским материалы были изданы, чтобы от них остался менее эфемерный след, нежели память о какой-то двухнедельной выставке. И неужели такой издатель не найдется, хотя бы среди тех меценатов-евреев, которые понимают значение традиций и весь смысл сохранения старины?

1935, 21 февраля

[1] «открытием новой эры» (нем.)
[2] изящных искусств
[3] предместье (от *faubourg*)

ПЬЕР РУА

В галерее Beaux-Arts[1] (140, Фобур[2] Сент-Оноре) весь большой зал занят выставкой художника, о котором все интересующиеся искусством кое-что слышали, но произведения которого мало кто видел. Получилось это потому, что

Руа – человек малообщительный, держащийся в стороне от всяких кружков и от рынка. Позволяет же ему соблюдать такую «завидную отрезанность» то, что его давно уже оценили «в кулисах» столичной художественной жизни, что почти все, что он создает, расходится по рукам, минуя публичные позорища, и многое даже ушло за эти двадцать лет за пределы Франции. Поэтому нынешняя выставка – настоящая оказия для тех, кто хочет познакомиться с творчеством Руа, оказия, которая едва ли повторится в скором будущем. И этой оказией *нужно* воспользоваться, ибо искусство Руа принадлежит к редким в наше время исключениям. При всей своей странности это совершенно добротное искусство, при всей своей кажущейся надуманности это по существу искусство *вдохновенное*, к тому же отличающееся неоспоримым мастерством.

Сходство творения Пьера Руа с творением Сальвадора Дали сразу бросается в глаза. При поверхностном взгляде картины известной категории одного художника легко принять за произведения другого подобной же категории. Сходство не столько в темах, сколько в подходе, в манере, в передаче видимости. Та же аккуратность, та же поражающая выписанность, тот же, я бы сказал, «микроскопизм» глаза, та же способность останавливать внимание на самых, казалось бы, незаметных и незначительных предметах, те же неожиданности в их сопоставлении. Но не может быть речи о подражании как у одного, так и у другого художника. Руа не может считаться имитатором Дали, выступившего много позже его. Дали не может считаться подражателем Руа, ибо «самое главное» в нем все же *совершенно* иного порядка, нежели «самое главное» у Руа. Последний придерживается почти исключительно одной реальности. Это не только реалист, но натуралист, вещественник, очень далекий потомок Караваджо. Далее, хоть Руа и поэт, но в живописи он «только живописец», тогда как искусство Дали в сильной степени осложнено «литературщиной». Наконец, в общем, искусство Руа – *спокойное* искусство; оно начинает ущемлять и тревожить лишь постепенно, когда самые безобидные вещи, изображенные у него, благодаря деликатной подчеркнутости известных деталей, вдруг начинают «корчить рожи» – точь-в-точь, впрочем, как и в действительности столь же «безобидные» предметы принимаются гримасировать, если в них слишком всматриваться. Напротив, у Дали в громадном большинстве случаев тревога, «перепуг» или хотя бы смущение начинаются сразу, как только взглянешь на его картину и хотя бы взглянешь на нее издалека, когда ничего разобрать на ней нельзя. Оба художника *озадачивают*. Самый метод их воздействия заключается именно в этом озадачивании – проистекающем, несомненно, от их собственной озадаченности перед всей парадоксальностью жизни и призрачностью всего сущего. Но оттенки этого озадачивания все же у каждого разные. Озадачивание Дали почти всегда подобно удару обухом по голове или действию мгновенной отравы. Бывает и так, что он поражает выкрутасам, напоминающим те трагикомические шутки, которыми пытались тешить скучающих государей придворные буффоны. Напротив, Руа действует бесконечно более дискретно, мягко, вкрадчиво. Это – настоящий француз, которому в значительной степени присуща национальная черта – «сдержанность». На руках у него перчатки, и говорит он тихо, с певучими интонациями. Лишь постепенно закрадывается в душу сомнение, нет ли под всей этой безобидной лаской какой-то каверзы, какой-либо пагубной «интриги». Оба художника прекрасно отражают настроение наших дней и именно то, что в нем есть тревожного, грозового, угрожающего. Но Дали сулит определенную беду, возвращение к пустыне, к пустоте, к тлену. Даже эротика его имеет какой-то некрофильский, а то и каннибальский привкус. У Руа никакие громы

не гремят; он ничего не сулит; все пока обстоит благополучно. Но это именно *пока* – пока на небе перистые облачка не сплотятся в черные тучи. И часто все освещено у Руа так, как, вероятно, будет освещена вселенная в свой последний час.

Продолжая вникать в вопрос о взаимоотношении этих двух художников, можно еще указать на то, что никакого подражательства в подобных случаях и не требуется. Я знал в России двадцать лет назад *совершенно такого же*, как они, художника, который, не подозревая о существовании ни Руа, ни Дали, творил вещи *буквально* однородные с теми, какие теперь творят они. Жизнь обернулась для этого художника так, что он пошел иными путями. Но уже отроческие опыты его имели черты чего-то зрелого, готового и определенного, и это зрелое, готовое, определенное было, повторяю, абсолютно однородно с тем, что теперь делают Дали и Руа. С Руа произведения того исключительно одаренного мальчика имели общим странную «вещественность» образов и самый дар с полной иллюзорностью передавать предметы, выписывая малейшие подробности и оставаясь все же в пределах хорошего вкуса. Сальвадора же Дали картины того петербургского мальчика «предвещали» фантастической стороной и именно тем, что свой натурализм юный художник ставил в услужение необузданнейшим, подчас и чудовищным мечтам, имевшим тоже явно апокалиптический оттенок. «Идеи носятся в воздухе» – все это знают, и, разумеется, это витание идей есть уже нечто такое, что нарушает независимость и неприкосновенность нашего внутреннего бытия, нарушает в том же приблизительно смысле, как то море звуков, в котором мы теперь купаемся, волей-неволей вынужденные выслушивать обвивающие нас со всех сторон волны радио. Но как же оценить явление, подобное такому самовозникновению на огромных расстояниях не абстрактных идей, а целых тождественных художественных *систем*, из которых каждая обладает определенным строем конкретных форм? Это ли не *еще более страшно*? С другой стороны, не это ли мы видим все время и в прошлом искусства, где вовсе не требуется всегда искать какие-то непосредственные влияния при констатировании одинаковости стиля, духа и даже отдельных форм в явлениях, друг от друга совершенно не зависящих.

То, что поэт-художник выставил сейчас в галерее Вильденстейна, вовсе, впрочем, не однородно. Почти никаких справок о времени возникновения произведений листовка-каталог не дает, а потому за отсутствием этих справок самим приходится располагать вещи в каком-либо хронологическом порядке, всегда очень полезном. К первому периоду принадлежат, без сомнения, несколько (датированных) грубоватых натюрмортов, в которых при желании можно усмотреть влияние Сезанна. Это наименее самобытные и ничего в сущности *не обещающие* примеры творчества Руа. Далее идет ряд довольно беспомощных, резких по краскам intérieur'ов[3], в каждом из которых фигурирует какая-то девица, занятая то музыкой, то живописью, то метением комнаты. Резкий свет падает на оголенные стены и рисует на них тени оконных рам. В этих картинах все сделано от себя, а исполнение несколько дилетантское. И эти картины «ничего еще не обещают», хотя, несомненно, какое-то «начало путешествия в неведомое», какая-то попытка оторваться от общих мест и от низких истин в них уже намечается. Художник в это время как будто задавался задачей забыть приобретенное старое и как бы принялся за дело *сначала*. Но старое не было забыто; напротив, оно тут-то и пригодилось. От несколько тупого сезаннизма Руа, действительно, отделался, но все же благодаря ему он был приучен глядеть «правде в глаза», и когда снова («начав сызнова») худож-

ник принялся писать реальные предметы, он как-то естественно оказался *над* ними. Именно в приложении к нему термин «сюрреализма» теряет свою надуманность и почти становится понятным. Реализм Руа какой-то надвещественный. Спрашивается только, можно ли этого одинокого человека, этого чудака зачислить вообще в какую-либо группу с определенной кличкой?

Меньше всего я люблю *названия*, даваемые художником своим картинам. В них «озадачивание» приобретает характер какой-то недостойной шалости. Когда группу, составленную из раковины, перышка, гуттаперчевой кишки и локона, он называет «Пленницей Андромедой», когда он предлагает видеть в изгороди, на которой повешены зеленая лента и колокольчики (в отдалении по воде плавает китайская джонка), «Конец путешествия», а в натюрморте с бокалом красного вина – «Кризис виноделия», или еще когда доску с ввинченным в нее краном и с венком цветов он выдает за аллегорию в «Честь несчастному мужеству», то искусство Руа вдруг теряет значительную долю своей серьезности и получает столь надоевший в наши дни оттенок «бла́ги»[4]. И тут хочется воскликнуть: «довольно этого шутовства», потому уже довольно, что оно перестало действовать, оно больше не смешит и не забавляет. Бог нас упаси и от нудного педантизма, но почему не быть просто *самим собой*, без всякой маски, без прикрасы? Пьер Руа при своей замечательной одаренности *мог бы себе* это позволить. Впрочем, посетовав немного о том, что вот и здесь не обошлось без неизбежного ныне фокусничания, придется все же сказать, что в такой безобидной форме оно еще терпимо и что оттого, что названия нелепы, вовсе не следует, что сами картины мастера (и даже те, что снабжены такими названиями) не были замечательны.

Говорю *замечательны* и в сущности не знаю, каким иным словом их охарактеризовать. «Прекрасны» – это не то, ибо такое внушительное слово все же как-то неприложимо к несколько мелочному искусству Руа. «Любопытны» – это не выражает всех достоинств живописи художника, ибо его картины не только любопытны, но ими можно и *любоваться*, их можно и *полюбить*. *Замечательны же* они во всяком случае, а кроме того, многие из них *прелестны* в самом буквальном смысле слова, ибо они прельщают, обольщают, служат соблазном. Иные картины Руа прельщают, хотя темы их не отличаются от тем каких-либо торговых вывесок. Это «ортодоксальные натуралистические» натюрморты, с поразительной точностью и иллюзорностью изображающие кочаны капусты, пучки чеснока, корзины с грибами, спаржу, разные технические инструменты. Многие картины Руа прельщают также то своей элегантной грацией, сказывающейся в комбинации предметов, и такой умелой техникой, что глаз на них тешится и отдыхает (названная «Ариадна» или «Hommage à la Modiste»[5], или «Pomme de pin»[6]). Наконец, ряд картин пленит своей уже явной *поэтичностью*. Если как раз эти картины ближе всего и подходят к творчеству Дали, то все же они никак не могут быть приняты за кошмары того мрачного визионера. В них не звякают гонги, не визжит нечистая сила, не гремят траурные марши, злорадная смерть не барабанит своими костями, и духом тления от них не веет. В поэтичных картинах Руа царит какой-то элегический покой, а если в них и отражаются какие-либо воспоминания о сновидениях, то эти сновидения Руа принадлежат не к ужасающим, а напротив, к щемяще-чарующим – к таким, воспоминания о которых вселяют в душу томное чувство, род ностальгии.

Совершенными перлами являются на выставке как раз две такие «ностальгические картины»: «Coquillages»[7] № 46 и довольно невразумительно озаглавленная «Le retour de promeneur»[8] (№ 51). В первой (очень маленькой) пред-

ставлен песочный пляж с наполовину закопавшимися в нем ракушками и с темным предгрозовым небом над морем. Всего только, но это «только» действует, как чарующая музыка. Вторая картина еще лучше. Но как описать ее шарм? Как передать то томное очарование, которое исходит из этого странного пейзажа с миниатюрным картонным замком на первом плане и с таким же, но уже *настоящим* замком вдали, в пейзаже? Получающаяся здесь путаница дистанций и величин, путаница, окутанная в сизую мглу, в совершенстве передает настроение иных сновидений, в которых близкое становится дальним и, наоборот, в которых предметы двоятся и теряют свою взаимную пропорциональность, причем, однако, все эти странности не только не мучают и не огорчают, а напротив, представляются чем-то *предельно сладостным*. От таких снов не хочется пробуждаться...

1935, 23 февраля

[1] изящных искусств
[2] предместье (от *faubourg*)
[3] интерьеров
[4] шутки (от *blague*)
[5] «Хвала модистке»
[6] «Сосновая шишка»
[7] «Раковины»
[8] «Возвращение с прогулки»

БЕЛЬГИЙСКАЯ ВЫСТАВКА

Выставке Пьера Руа я посвятил целое письмо, и все же мне казалось, что я не исчерпал темы. Еще столько можно было бы сказать об его странном и прелестном искусстве; столько оно задает загадок – причем самые эти загадки вовсе не какого-либо «литературного» свойства. *Вопрошают* самые формы и их сближения; хочется разгадать не какой-либо аллегорический ребус, а то, чем и как *чаруют глаз* его вещи. А вот сейчас в Жё-де-Пом открылась целая большая выставка, расположенная в шести больших залах и посвященная современному бельгийскому искусству, а я не думаю, чтобы беседы о ней хватило бы на целое письмо. Во всяком случае, общее впечатление совсем не соответствует тому общему впечатлению, которое производила не так давно устроенная в том же помещении выставка бельгийского старинного и современного искусства. Это не значит, что на настоящей выставке не было бы вовсе вещей достойных, приятных или хотя бы «задирающих». Всего этого имеется в достаточном количестве, но все это, повторяю, не слагается в одно внушительное целое.

И то сопоставление, которое я только что сделал нынешней выставки с тою, которая была лет десять назад, вернее, с «современным» отделом той выставки, напрашивается совершенно естественно. И тогда, по странной несправедливости, отсутствовали несколько выдающихся художников конца XIX века, но все же значительность выставки вполне была обеспечена участием де Гру, Кнопфа, Бартсона и, особенно, де Бракелера, К.Менье, Альфреда Стевенса, Ф.Ропса. Было что показать, чем похвастать и даже чем порадовать блазированных[1] парижан, тогда еще не начинавших сердиться на все французское. Нынешняя же выставка вызывает недоумение. Зачем это показывать, зачем было привозить? Что же касается до встревоженности парижан, то они в данном случае могут успокоиться – эти étrangers[2] не опасны, они ни в Париже, ни на международном рынке хлеба у французов не отобьют. Это нечто очень *локальное*, и в то же время нечто, лишенное достаточно выявленных на-

циональных признаков. Такое творчество не вызывает ни досады, ни злобы, и даже самый закоренелый буржуа покинет выставку без всякой «эпатации»[3]. Он теперь ведь стреляный, и нужны совсем невиданные фокусы, чтобы его как-то озадачить...

Не значит ли это, что современное бельгийское искусство плохо представлено на данной выставке? Или же это значит, что за последние годы произошел в Бельгии какой-то сдвиг, и не вверх, а вниз? Что касается до вопроса о том, дурно или хорошо представлено бельгийское искусство, судить трудно, если не особенно пристально следить за тем, что там делается. Может быть, и действительно лучшее пропущено? Во всяком случае, здесь не показаны, за исключением Тейтгата, те «крайние» художники, которые доказывают, что Брюссель недалек от Парижа и что бельгийцы умеют быть à la page[4]. Но я все же сомневаюсь, чтобы и совсем «несомненные модернисты» спасли положение. Они бы придали дозу какой-то пикантности, но в Париже в последнее время эта пикантность слишком приелась, и она стала плохо действовать.

Ответ на второй вопрос находится в зависимости от ответа на первый. Только если признать, что бельгийское современное искусство представлено с толком и с достаточной полнотой, можно решить, находится ли оно в упадке, или оно топчется на месте, или же намечается в нем новый подъем. И таким образом остается ответить в *условной* форме и на этот вопрос. *Если* современное бельгийское искусство представлено на выставке хорошо, то это значит, что в нем, *во всяком случае,* не замечается *никакого подъема*. В лучшем случае, оно пребывает в состоянии инерции. Талантливых художников немало, но и в бельгийской школе происходит, должно быть, нечто такое, что наблюдалось уже в этой самой стране лет двести назад и как раз после того, как она же прославилась на весь образованный мир необычайным расцветом своего художества. В конце XVII и в течение всего XVIII века фламандская школа при наличии отлично знающих свое ремесло художников до такой степени омертвела и потускнела, что даже совсем *выбыла* на время из истории искусства. И вот, совершенно так же, после весьма значительного расцвета в XIX веке, давшем целый ряд *мировых* имен, бельгийская школа сейчас переходит в состояние известной «провинциальности». Дело не в талантах и не в мастерстве, а дело в каких-то психологических причинах, в каком-то душевном недуге, постепенно, впрочем, охватывающем все европейское художественное творчество. Быть может, *это* теперь только сказываются последствия войны или это влияние переживаемого сейчас, не столько материального, сколько морального кризиса (являющегося, в свою очередь, «последствием войны»). Быть может, это нечто *местное*, нам непонятное. Но факт оскудения, во всяком случае, налицо: бельгийскому искусству недостает сейчас настоящих творческих импульсов, настоящего горения. Как говорится, «в целом оно могло бы и не быть».

Однако все же и несмотря на суровость такого (условного) приговора, ряд произведений на этой выставке заслуживает внимания, а иные даже доставляют если не особенно сильные, то приятные ощущения. К самым *приятным* картинам принадлежат городской пейзаж Гильсуля, выдержанный в той крепкой тональности, в тех солидных формах, которые напоминают приемы Мариса и Бартсона; изящны цветы и пейзажные этюды покойного Олеффа; эффектен густо писанный пейзаж с красным домом, выглядывающим из-за оголенных деревьев, Фалибера Кокса; хорошего вкуса, выдержанный в серых тонах, большой «Натюрморт с тетеревом» Саверейса; бойко и вкусно написаны

устрицы Сюзанны ван Дамм; несмотря на несколько приторную гамму красок и слишком хлесткую живопись, картина покойного Рика Вотерса «Fleurs d'anniversaire»[5] заслуживает того центрального места, которое ей отведено; массивная техника, густые краски Пьера Полюса убедительно передают эффекты суровых зимних дней; несколько иссушенные большие пейзажи В.де Заделера все же полны поэзии и, подобно ему, не без пользы для себя, вдохновляется Питером Брейгелем Анто Карте. Наконец, «благородное» впечатление производит юная нагая девушка Бюиссере, долженствующая изображать какую-то аллегорию; приятны в своей преувеличенной бледности натюрморты Мишеля Стеркманса, и в хороших традициях бельгийского портрета выдержан энергичный и очень схожий «Жюль Дестре» Опсомера.

Перечисленные произведения составляют первую категорию среди выставленного. Во вторую я бы включил пейзажи Парельса, Серваса, Вербюрга, Аполя, цветы Жюльетты Камбье, портрет (г-на Ламбота) Экхаута и уже помянутые «наивности» большой местной знаменитости – Тейтгата. Целые коллекции картин и графических работ дают исчерпывающее представление о двух ныне уже скончавшихся бельгийских первоплановых мастерах – о верном подражателе Ропса, Арманде Рассенфоссе и о разностороннем, очень передовом для своего времени Якобе Смитсе (1855–1925), который в течение всей своей жизни не переставал искать новых форм выражения и умел высмотреть для себя нужное как у Рембрандта и у некоторых голландцев XIX века, так и у импрессионистов. Очень неубедительны религиозные картины Смитса, вернее те реалистические композиции, в которые он вводит по примеру Фрица фон Уде (но без глубокой серьезности этого мастера) фигуры Христа и Девы Марии. Гораздо значительнее его пейзажи, хотя и остается непонятным, для чего и почему они писаны в такой утрированно-густой манере – точно поверх «нашлепанной штукатурки». Среди скульптур имеется всего одна статуя Минне, два прекрасных этюда животных Бетценберга, бюст Дестре работы Бонтена и масса ловких, но несколько «вертлявых» групп большого любимца бельгийской публики Виктора Руссо, которым исполнены и бюсты молодой королевской четы. В потемках прихожей Жё-де-Пом ютятся принадлежащие Музею иностранной живописи картины более старых бельгийских мастеров. Здесь и Энсор, и Стевенс, и Бракелер, и Леон Фредерик. Но дабы подчеркнуть то пренебрежение, которым пользуется последний из названных художников (это пренебрежение входит обязательным пунктом в художественный катехизис всякого мало-мальски «передового» бельгийца), знаменитый триптих Фредерика, некогда главная гордость музея, продолжает оставаться разрозненным; мало того, из двух боковых его створок выставлена всего одна. Записываю это по обязанности хроникера в качестве любопытного свидетельства о той полной неразберихе, которая царит сейчас во всем, что касается оценки «вчерашнего дня».

1935, 2 марта

[1] пресыщенных (от *blasé*)

[2] иностранцы

[3] от *épater* – поразить, приводить в величайшее изумление

[4] в авангарде моды

[5] «Цветы ко дню рождения»

ВЫСТАВКА VIII ГРУППЫ

«Выставка VIII группы искусства сего времени» в Пти-Пале посвящена живописцам: Андре Лоту, Делоне, Тушагу, Раулю Дюфи, Симону Леви и Шагалу, скульпторам Лорансу и Цадкину, а также нескольким представителям декоративного искусства. Как мы здесь далеки от «благоразумного, трезвого и просто изящного» искусства Сериа, Брианшона, Удо, Фрело, Деспио и Жимона, с коих началась эта полуофициальная затея представлять малыми группами все, что есть наиболее значительного в современном искусстве. От нынешней же выставки выносишь впечатление бреда, кошмара, юродства и просто сумасшедшего дома. В такой компании трезвейший и скромнейший, но несколько скучноватый Симон Леви представляется просто неуместным. И уже, во всяком случае, Симон Леви не de ce temps[1]. Поглядел бы он лучше на своего товарища Лота. Вот мастер, несомненно, *по существу* такой же трезвый, с примесью даже чего-то академического, как и он, а между тем, как старается он показаться диким, странно гениальным и даже *безумным*! Андре Лот – признанный шеф д-эколь[2], но никакого шефства я в нем не в состоянии усмотреть, а напротив, он несомненно пребывает в постоянных поисках угадать запросы дня и раболепно ухаживает за модой, у которой пытается похитить секреты ее (мнимых) законов. Беда только в том, что я никак не могу *поверить* искусству вообще достойного во всех смыслах художника...

Не *верю* я до конца и Делоне. Но все же ему я верю больше, нежели его собрату. У Делоне, как-никак, немного больше того, что называют талантом и что в конце концов никому еще не удавалось определить какой-либо отчетливой формулой. Но опять-таки эти гигантские, раскрашенные (и в цвете, и в формах) по существу академические «Грации», эти вдребезги разлетающиеся Эйфелевы башни, это никак нельзя принять за «искусство сего времени», и это сильно отдает старинкой. Когда же читаешь рядом с подписью художника дату 1910, то как-то и успокаиваешься. Оказывается, это действительно уже *история*, род ретроспективы, ну, а как «документ времени», как effort[3], произведенный 25 лет назад, это даже, пожалуй, и почтенно – хоть и не в чисто художественном смысле. Да к тому же, повторяю, в талантливости этих грандиозных по формату упражнений никак отказать нельзя. Это – «довольно талантливо», что уже авантаж немалый.

Совершенно зато нельзя усомниться в исключительной талантливости баловника нашего времени – Рауля Дюфи. И вот это уже, несомненно, искусство de ce temps[4]. Невыясненным только остается, доколь же это temps[5] продлится и когда наступит *другое* время. Но зачем пытаться заглядывать туда, куда никак не заглянешь? Возможно, что все это изящное балагурство покажется через несколько лет столь же отжившим, как всякая другая мода... Вероятно, затем любители до всяких сувениров выудят снова Дюфи, как некий еще сохранивший аромат эпохи курьез. А пока почему нам, «людям сего времени», не любить нашего же художника, не тешиться его выкрутасами и шалостями, почему не наслаждаться его всегда с ноншалантной[6] развязанностью поднесенными выдумками? Что может быть plus amusant[7], нежели его «синтетическая мастерская»? Что веселее его панорамного фриза, в котором виды портовых городов соседствуют с роскошно бьющими фонтанами и с подводным царством Нептуна? И потом, это все очень декоративно. На сцене мы могли сами в этом убедиться, когда в декорациях и в костюмах Дюфи монтекарлийские ба-

леты показали нам прелестную фантазию на тему морских купаний... Но и во внутренних убранствах Дюфи путаница из цветных плоскостей и графических каракулей, по мнению знатоков в этой области, производит приятнейшее впечатление и отменно вяжется со всем, в чем наша эпоха выражает свое представление об «алапажной»[8] обстановке.

В ином совершенно роде мил и забавен Тушаг. Его манера видеть вещи хорошо знакома по иллюстрациям и карикатурам, здесь же на выставке он является и в качестве «картинщика», умеющего прикинуться абсолютно наивным, но умеющим и вложить в свои вещи какую-то ироническую остроту, которая, во всяком случае, спасает его от подозрения в *действительной* глупости. Бесчисленные эпизоды, из которых складывается его композиция «Война и мир», весьма занимательны; да и лубочные краски в этой картинке, положенные с тупым старанием любителя, складываются если не в звучную симфонию, то в грациозную симфоньетту...

Наконец, мы подходим к нашему отечественному мастеру – Шагалу. Но тут невольно самый тон моего отчета о выставке VIII группы меняется. Меняется потому, что творчество Шагала, хоть оно и принадлежит также к *самому* безумному и кошмарному из того, что создает наша эпоха, однако в то же время оно принадлежит и к неоспоримо *подлинному*. Шагал не может бросить своей ныне уже застарелой привычки всенародно блажить. Мировой его успех только еще глубже вогнал в него этот недуг, этот своеобразный вид кликушества. Он стал «делать Шагала», ибо «Шагала» от него ждут – и публика, и маршаны, и восторженные комментаторы, и всякие умники и неврастеники. Но несмотря на все это, Шагал остается *подлинным* художником, и это с особой убедительностью появляется ныне на выставке, где вокруг него столько неубедительного вздора и кривляния, где, может быть, немало и остроумия, но где он оказывается единственным настоящим, Божьей милостью, *поэтом*.

Однако чтобы только это последнее слово не было понято в *литературном* смысле. Та поэзия Шагала, о которой можно многое *рассказать*, которую можно передать словами, та поэзия не очень многого стоит. Чаще всего это просто праздное раскидывание чувств и мыслей, легковесная импровизация: дай-ка попробую так, авось что-нибудь и выйдет. Иногда и *выходит*, но иногда получается конфуз, который, впрочем, рьяными адептами принимается с не меньшим энтузиазмом, нежели несомненные удачи. Но Шагал владеет и другой поэзией; мало того, он весь ею напитан, и она выливается лучше всего, свободнее всего там, где меньше всего художник думает о своей «обязанности быть Шагалом» – faire du Chagall[9]. Пора бы ему вообще оставить эти шутки, эту распущенность, это щегольство распущенностью. Исключительная одаренность Шагала обязывает его к чему-то более достойному, и если только он сумел бы «остепениться», не утратив в то же время ничего от всего того, что есть самого в нем пленительного, то Шагал мог бы еще добраться до тех вершин искусства, которые я ему в начале карьеры сулил. Но не опасения ли, как бы не растерять по дороге к Парнасу самую главную из своих чар, заставляют его все еще прибегать к формулам литературного пошиба? Мировой успех, бестолочь такого успеха – все это страшные вещи даже для подлинного художника, если в этом подлинном художнике не хватает сил, чтоб противостоять всем искушениям снобизма и верного его союзника – Мамона.

Небезынтересно теперь перечесть то, что мной было написано без года двадцать лет тому назад о Шагале по поводу его выставки в галерее Добычиной в Петербурге: «Вот характерный еврей. Но я спешу оговориться, я вовсе не подразумеваю, что искусство *потому* и хорошо, что оно по-еврейски *нацио-*

Р. Дюфи. Первооткрыватели

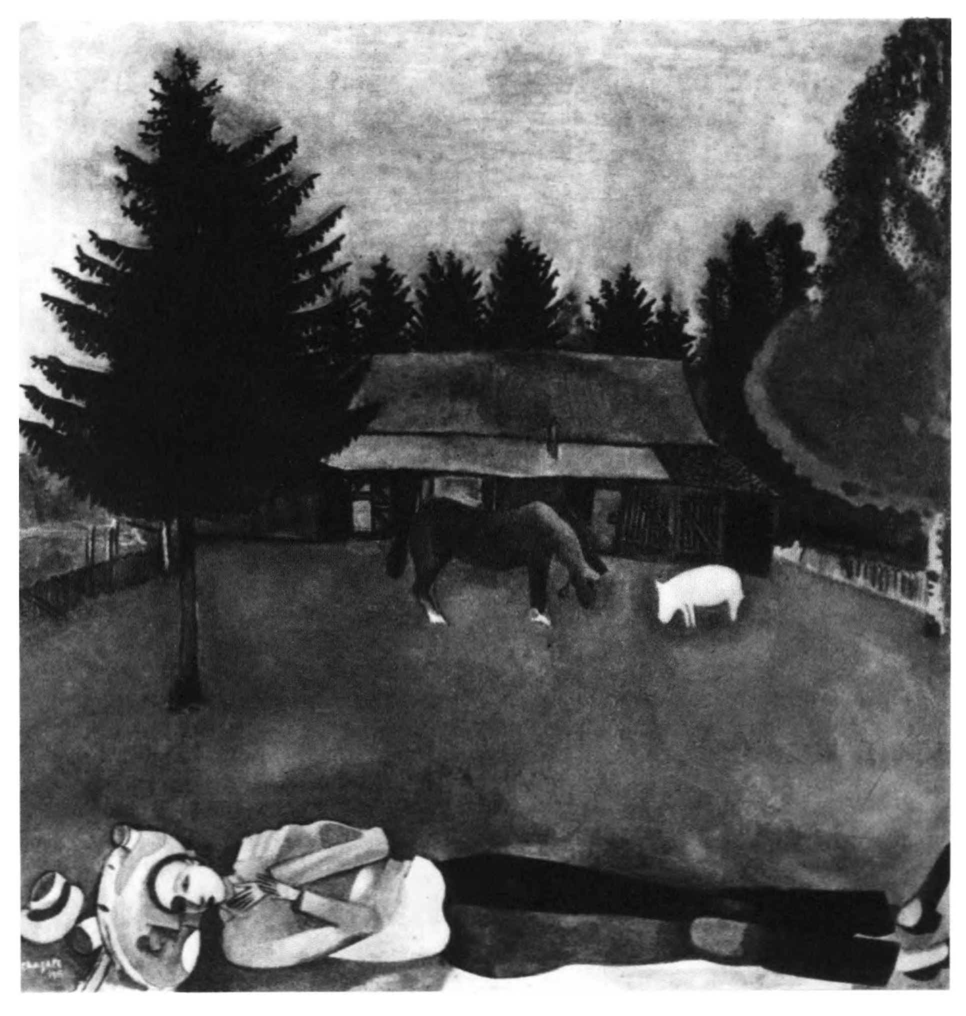
онально. Нет, юный мастер сумел лишь сохранить в себе непосредственность, сумел, несмотря на свое пребывание за границей, остаться тем искренним, причудливым и впечатлительным ребенком, каким он рос среди убожества своего родного края. И, разумеется, не национальное начало его – прелесть, а *художественное* начало – та самая организация всякого подлинного художника, благодаря которой он и в самых обыденных (и даже безобразных) вещах видит *душу* их, видит то самое, что есть „улыбка божества''!»

И правда, что может быть более радостным того сознания, что лучам внутренней красоты, что лучам, исходящим от художественной одаренности, *нет преград*? Особенно ценно в Шагале именно то, что при всем своем тяготении к символу, к стилю он остается насквозь правдивым, насквозь искренним. Шагал не украшает и не исправляет того, что он любит, а он это только *любит*. И вдруг под теплотой этой любви все принимает новый облик, становится милым, приковывающим. Самое жуткое и больное не теряет своей жути, своей болезненности и все же начинает как-то манить и пленять, становится милым и близким. Я никогда не видел на самом деле «жалких дыр» того за-

холустья, которые изображает Шагал. Я бы умер с тоски, если бы был вынужден хоть всего только день слоняться среди этих заборов и домишек, если бы пришлось общаться со всем этим темным людом! И вдруг это «подполье» становится и для меня, благодаря чарам искусства, чем-то чуть ли не родным! И даже все определенно гадкое и противное превращается в подобие пленительного сна...

«Все модное прошло для Шагала почти бесследно», – кончал я свое тогдашнее письмо от 22 апреля 1916 года. – «Зато он, не утратив ничего от присущей ему свежести, развил (в чужих краях) свое чувство изящного и приобрел в смысле техники чарующую беглость, а также совершенно свободное владение красками»...

Под всем этим я готов и сейчас подписаться, особенно находясь под впечатлением таких чарующих вещей, как оба букета сирени, или как «розовый» натюрморт, или еще любуясь неподражаемой звучностью красок в обоих вариантах «еврея с Торой», которые все сейчас на выставке. Но тогда, когда я писал те строки, я не учитывал, что *дальнейшее* пребывание за границей Ша-



М. Шагал. Отдыхающий поэт

гала может ему оказаться во вред, что он создаст какую-то моду и на ней же сам попадется. Не учитывал я и того, что вся тогдашняя для нас «столь заманчивая заграница» превратится, по воле рока, в нашу нудную обыденность, что Шагал потеряет всякую связь со своей первой родиной и, таким образом, лишится постоянного притока тех впечатлений, которые его и подвинули на творчество. Не учитывал я еще и того, что, не будучи в состоянии полюбить и понять новое и чуждое ему так, как он понимал и любил свое старое родное, он окажется во власти формул и реминисценций. А тут еще произошло то, что самая эта «милая заграница» за последние годы изменилась до неузнаваемости и, что греха таить, чудовищно одряхлела. Над миром поистине навис призрак безумия и самоубийства! Где же под такими апокалиптическими небесами еще хранить улыбку, хранить ее естественно, оставаться искренним и радостным? И то еще удивительно, и то еще свидетельствует о большой душевной силе такого художника, как Шагал, что он даже теперь по-прежнему

может отдаваться каким-то мечтам, *розовым* мечтам юности, вспоминать, как он прижимал к себе любимую девушку в подвенечном уборе или утопал в любовном блаженстве, упоенный теми цветами, которые, несомненно, занесены на грешную землю из райских садов...

1935, 9 марта

[1] современен
[2] глава школы
[3] попытка, усилие
[4] современное, своего времени
[5] время
[6] небрежной (от *nonchalant*).
[7] более забавно
[8] от *à la page* – не отставать от моды
[9] «делать Шагала»

ВЫСТАВКА СОЗДАТЕЛЕЙ КУБИЗМА

Узнав о том, что готовится такая выставка, у многих, я думаю, возникла надежда: наконец-то можно будет уяснить себе, в чем здесь дело и, в частности, почему именно кубизмом называется известное и весьма даже знаменитое направление в искусстве начала XX века? Авось, думалось, таинственный термин получит, благодаря толковому и специальному подбору примеров, свое настоящее определение – после чего хоть помещай его прямо вместе с пояснением в Ларусс[1], а там и в академический словарь, ведающий правильным французским языком... Но, увы, надежды эти не оправдались. Выставка состоит из произведений, принадлежащих кисти художников, стяжавших себе мировую известность, многие из этих вещей характерны для их творцов, однако как двадцать пять лет тому назад, так и сейчас кубизм как слово, как понятие и как творение озадачивает и остается чем-то, по существу, невыясненным.

Что все эти покрытые красками холсты чем-то объединены, что авторы их во что-то однородное верят – это очевидно. Но не так ясно, в чем именно состоит это названное кубизмом учение и почему когда-то в шутку (и в недоброжелательном смысле) произнесенное слово было затем принято как своего рода символ всеми, из кого составилась данная группа. Между тем эти художники уже успели за треть текущего столетия стать своего рода «классиками». Еще недавно устрашавшее их творчество никого теперь больше не страшит; творчество кубистов породило за время существования направления и «борьбы его с косностью» лексикон особых слов, оборотов и клише, которыми научились пользоваться не только присяжные обсудители художественных дел, но и довольно широкие круги публики. Наконец, в кодекс светской элегантности также теперь включены всякие кубистические формулы; да и на голых стенах правоверной модернистской обстановки если чему еще разрешается висеть, то только картинам кубистов, стоя перед которыми никто уж не дерзнет насмешливо ухмыльнуться или тем менее излить свое негодование.

Для будущего историка кубизм как целое явление представит нечто весьма любопытное, и только этот будущий историк сумеет с точностью установить, заключало ли в себе творчество кубистов нечто пророческое, сулило ли оно беспредельные перспективы и оправдались ли эти его посулы, или, напротив, он выразил некий духовный тупик, в который уперлось то, что почитало себя в начале XX века за самый передовой авангард. Во всяком случае (нужно ли еще ломиться в открытую дверь?), кубизм представляется явлением весьма значительным и характерным, тогда как то время, когда он представлялся какой-то вздорной блажью, осталось далеко позади. Не исключается, впрочем,

возможность, что все началось, действительно, с баловства, с blague d'atelier[2]. Но если это и было так, то «шутка» сыграла лишь роль первой зацепки, в дальнейшем первоначальное баловство стало сильно смахивать на сектантское учение. И лишь *сектантской* психологией можно себе объяснить то изуверское, что стал приобретать весь процесс постепенного искажения форм, которым отмечено движение в искусстве, характерное для первых десятилетий текущего столетия. Постепенно же это течение приобрело характер чуть ли не какого-то культа «богу Неизвестному», причем божество это оказалось весьма странным, ибо «корчить какие-то рожи», действовать ужасом, прикидываться нелепым, диким и уродливым является у него своего рода привычкой.

С оттенком чего-то уже прямо маниакального «изуверское юродство кубизма» проявилось в фантастически многогранном творении «ведущего гения всей секты» – Пабло Пикассо. Спору не может быть, что он один из самых одаренных художников наших дней и из самых значительных. Однако можно ли считать, что этот дар послужил Пикассо на создание чего-либо светлого и прекрасного? Можно ли считать, что эта его значительность – явление положительного порядка? Самая переменчивость Пикассо, его встревоженность, его метущееся искание какого-то спасения в самых противоположных направлениях свидетельствуют не столько о богатом разнообразии присущих ему идеалов или об огненности его творческого темперамента, сколько об его растерянности, о том, что, в сущности, он не знает, à quel saint se vouer[3]. О, нет, «ведущий гений кубизма» не сам себе хозяин. Часто творчество его производит даже впечатление того, что художник совсем утратил управление собой, и средневековый человек, не задумываясь, увидал бы в этом действие нечистой силы.

Однако может ли быть рассматриваемо под таким же углом творчество целой группы художников и их вождя в 1935 году? Да еще творчество художников, которыми «столица культурного мира» ныне гордится, в которых она за последние годы привыкла видеть самых передовых и самых знаменитых мастеров. Оставляя в стороне всякие метафизические приемы оценки, поищем же выяснение того, что представляет собой искусство кубистов в словах их же прославителей. Как раз в предисловии, приложенном к каталогу выставки, за подписью Мориса Рейналя сказано очень много весьма выспренных и весьма путаных вещей, но среди них можно выискать и несколько фраз, имеющих подобие ясности. Так, по уверению Рейналя, кубисты «показывают законность более чистого искусства, более вообразительного (plus imaginatif[4]), нежели удобное искусство традиционных видимостей», или еще: «кубизм означает возобновление интимной охоты за пластическим лиризмом (получаемым) посредством перенесения в эстетический план того, что до тех пор было лишь чистой техникой». Туманны и эти фразы, но они, во всяком случае, не оставляют сомнения в том, что кубизм по своим намерениям отличается большей художественной чистотой в сравнении со всеми остальными «менее чистыми» течениями и что обсуждение кубизма требует перенесения вопроса в эстетический, строго отгороженный план. Кубизм есть явление, имеющее собственную и притом исключительно *эстетическую* жизнь. Это не только l'art pour l'art[5], но l'art de l'art[6], по выражению того же апостола кубизма. Но если это так, то почему же все в целом искусство кубизма построено на *искажении* (не на видоизменении только, а именно на искажении), на каком-то пугании и на ужасе? Если это не более как искания, замкнутые в тесном кругу почти профессиональных интересов и предназначенные для ограниченного круга гурманов, то как объяснить себе то место, которое отвоевал себе кубизм в общест-

ве, то, что постепенно он даже приобрел известную популярность и модность. Комбинации – комбинациями, краски – красками, это – область чисто вкусового порядка, на вкус и цвет товарищей нет. Но ведь в кубизме есть нечто «большее»: нечто захватывающее, заразительное, нечто такое, что как раз напоминает воздействие разных сект – «credo quia absurdum[7]». Мне вот и кажется, что для того же будущего историка не то будет интересно, что кубизм так и сяк исполосовал плоскости, чиркал по ним во всех направлениях линии, дробил и крошил образы, сопоставлял всякие неожиданные краски, а ему будет интересно выследить, *как* до этого можно было дойти и *почему* общество это приняло, почему кубизм из чисто эстетического курьеза перешел в категорию явлений общекультурного значения? И всего интереснее будет, пожалуй, ответить на вопрос, как мог поклонник и (временный) подражатель Рафаэля и Энгра – Пикассо, как мог он подавать пример в этом подобии изуверского радения и как мог он предстать перед вселенной в качестве какого-то жреца и авгура чего-то, весьма похожего на «религию уродства».

Что же касается до пресловутой индифферентности кубистов к сюжету (le désinteressement pour le sujet) и всяких других их «безразличий», то все это в сущности нечто уже второстепенное, во-первых, полной «индифферентности» никто из них за редкими исключениями и не проявлял; они вовсе не только какие-нибудь виртуозы исключительно отвлеченных форм (вроде, скажем, тех мастеров, что ткали ковры с ничего не выражавшими рисунками, или тех мастеров, что покрывали стены геометрическими узорами). У кубистов всегда что-нибудь да и *изображено*, это так даже тогда, когда изображение играет в кокетливые прятки со зрителем или пытается его эпатировать и напугать. Мало того, кубист Пикассо, тот частенько откровенно переходил на сюжетность и создавал не то жанровые сцены, не то аллегории. Он даже пробовал свои силы (с удачей, провозглашенной на всю вселенную) в портрете. Так и ныне он выставил несколько новых картин, которые в старину назвали бы непременно «Кокетка» или «Прилежный ученик». Но, Боже мой, какие это кокетки, какие ученики! Правда, слоновая болезнь, которой одно время больны были у Пикассо все персонажи, теперь благополучно прошла, но прежние стопудовые личины иссохли и заострились, а плавники-лапы превратились в клешни и в еловые суки... Одновременно с этим преобразилась и вся его гамма – из «благородно фресковой», построенной на очень деликатных нюансах, она превратилась в крикливую и резкую (эти режущие глаз «какофонии цветов» многие решаются сравнивать с витро средневековых соборов!), в грубую и резкую. Есть ли тут сюжет, нет его – это, действительно, при таком метании становится чем-то второстепенным. Но совсем не второстепенным, а весьма даже и мучающим вопросом остается следующий: да во имя же чего все это производится? Или – почему при всех переменах Пикассо, художник, даровитейший мастер, доказавший, что он «умеет» во всяких областях, остался все же неизменно верным одному принципу – *уродству*? Тут положительно что-то неладное, неладное не только для него лично, но и для всего того общества, которое увидало в нем выразителя своих идеалов...

Теперь еще два слова о выставке как таковой, как об очередном событии парижской жизни или, выражаясь словами заправского хроникера, «как художественной манифестации, делающей честь ее устроителям». Вся затея Бозаров*, несомненно, и делает *честь* этому учреждению, пожелавшему пока-

* Выставка устроена в галерее Beaux-Arts [изящных искусств] на 140, Фобур С.-Оноре.

зать в ряде наборов этапы всего того, что считают искусством современности. «Познай самого себя» – есть нечто весьма рекомендуемое; мы при посещении этих выставок, инициатором которых является собственник галереи г. Ж.Вильденстейн, и пытаемся «себя распознать». Устраиваются же эти выставки дельно, с хорошим толковым подбором, со вкусом. Нельзя не похвалить и выпускаемые при них каталоги, всегда богато иллюстрированные. Так и нынешний каталог, составленный Р.Конья, может вполне считаться образцовым; в нем масса сведений, касающихся как отдельных художников, так и всего направления в целом.

Кроме Пикассо (представленного почти во всех его аватарах[8]), выставка содержит произведения Брака, Леже, Эрбена, Гриса, Глеза, Метценже, Лота, Делоне, Вальмье, де Лафрене, Ле Фоконье и Маркуси. Словом, весь кубистский Парнас в сборе. И действительно, какого-то места на Парнасе или у Парнаса, у подножия Парнаса данная семья художников заслуживает, но заслуживает она его не своим юродством, уродством и всяким мракобесием, а талантом и... *шармом*[9]. Разве не *шармантны*[10], например, благороднейшие, редчайшие сочетания красок у Брака и у безвременно скончавшегося Гриса, двух кубистов, которых я более других приемлю в своем сердце? Разве не *приятен* для глаз тот калейдоскоп, который Леже к великой эпатации буржуя (буржуя довоенного, того буржуя, который еще эпатации поддавался) окрестил «Дамой в синем»? Разве не *мила* картина-puzzle[11] Пикассо «Девочка с серсо», представляющая собой поистине изысканнейшую симфонию серых, черных, желтых, голубых и буро-красных пятен, и разве не *чаруют* красками его же натюрморты? Но, Боже, как возмутятся рьяные поклонники кубизма, услыхав такие выражения, как шарм, приятность, изысканность и т.д. в приложении к тому, что представляется им какими-то громами и молниями предельной гениальности!

1935, 23 марта

[1] Французский энциклопедический словарь издательства Ларусс
[2] профессиональной шутки
[3] какому богу молиться
[4] более наделенного силой воображения
[5] искусство для искусства
[6] искусство искусства
[7] «Верую, потому что абсурдно» (лат.)
[8] от *avatar* – перевоплощение
[9] очарованием (от *charme*)
[10] очаровательны (от *charmant*)
[11] загадка (англ.)

ТЕКСТИЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ДРЕВНЕГО ПЕРУ

Среди всяких загадок, коими изобилует всемирная история, едва ли имеется более мучительная и пленительная (потому и мучительная, что пленительная), нежели та, которая касается могущественной древней культуры, существовавшей в Южной Америке, – той культуры, которую по застарелой привычке принято называть «культурой инков». И эта мучительность особенно обостряется, когда вспоминаешь, что еще «совсем недавно», «всего» четыре века назад (пустяковый период для общей истории мира), *там* все стояло еще на своих местах и огромное, объединявшее под своей державой и нынешний Эквадор, и нынешние Перу и Чили государство находилось в полном расцвете, а

памятники искусства и быта произвели потрясающее впечатление даже на тех европейцев, которые первыми туда проникли.

Увы! Грубые авантюристы эти, движимые жаждой наживы и самым бессмысленным фанатизмом, хоть и были потрясены, однако не сумели отнестись с толковым интересом ко всему тому, что они встречали на пути своего завоевания. И в общем, эта экспедиция оказалась одной из самых жестоких и разрушительных из всяких «нашествий варваров». Сами же вожди этих конквистадоров были исключительно озабочены тем, чтобы положить к подножию испанского трона елико возможно большие массы драгоценного металла, заодно уничтожая язычество и увеличивая число крещеных подданных Католического Величества...

И вот почему от всего великолепия, от всего умопомрачительного богатства колоссальной империи «Сынов солнца» остались лишь какие-то развалины (часто совершенно бесформенные), какие-то случайно уцелевшие предметы и всякие полулегендарные предания. Правда, сейчас на нашей родине тоже расцвела та странная система поголовного порабощения, которая составляла и основу перуанского государственного строя; правда, фигуру, стоящую во главе этой системы, можно при желании рассматривать, как своего рода далекого преемника последнего царственного инки, но подобное «возрождение» едва ли кому-нибудь может показаться возмещением тех утрат, о которых должно скорбеть при мысли о гибели целой великолепной культуры со всеми ее художественными сокровищами. Кто теперь может себе вообразить, что представляло собой Куско с его «начиненными» золотом храмами, с его толпищами золотых кумиров, сохранявших черты обожествленных монарших праотцов, с его монастырями, в которых дочери солнца блюли священный огонь, с его символическими празднествами и церемониями, на которые стекались толпы со всего обширного края? Где все это? Кое-какие сведения сохранились лишь в записках испанских историков XVI и XVII веков, но и эти запоздалые регистраторы погубленного прошлого не могли пользоваться достоверными записями, и это по той причине, что царство инков в своей приверженности к идее государственной цензуры дошло до крайних выводов, заменив всякую письменность словесным преданием, скрепленным лишь посредством таинственных узловых памяток, так называемых «квиппо».

Однако любопытство современных исследователей не остановилось перед всей этой тайной. И то же стяжательство, которое погубило в XVI веке всякие остатки древней перуанской культуры, оказало услугу американской археологии, а именно – жадные до золота кладоискатели обнаружили несметные могилы первоначальных жителей, а в этих могилах оказались всевозможные изделия, которые, не представляя какой-либо ценности для невежественных грабителей, приподняли перед людьми понимающими завесы, скрывавшие прошлое. И вот это восставшее из могил прошлое оказалось прошлым цивилизации, которую инки-завоеватели поглотили и усвоили.

Там, за Атлантическим океаном, в дни, когда Европа едва начинала пробуждаться к более организованной жизни после веков мрачнейшего одичания, там, в этой «неведомой еще» Америке, малочисленный, но полный свежих сил народ спустился с гор в долину, где нашел удивительную по утонченной роскоши жизнь. Не подозревая того, что они осуществляют какой-то закон истории, что они как-то «копируют» приемы разных других завоевателей (скажем, римлян в отношении греков), эти пришельцы поработили более культурный народ, отобрали себе все принадлежавшее ему, а в виде компенсации ввели такой порядок, в котором уже тогда были осуществлены и коллективиза-

13—3756

ция собственности, и организация труда, и безденежная система товарообмена, и бдительнейший государственный контроль, и устройство колоссальных общественных работ, иначе говоря – вся программа диктатуры одного класса с обожаемым вождем во главе над всей прочей народной массой, до того жившей в несравненно более удобных и приятных, ею же самою выработанных условиях.

Нынешняя выставка в Гобеленах и дает нам, главным образом, возможность познакомиться с тем, что извлечено из этих могил «преинкаистического» периода. Но находки эти ценны и для нашего знакомства с инками. Многие формы, многие завоевания техники были унаследованы новыми властителями, и если бы мы теперь захотели восстановить в воображении то, что представляло собой убранство храмов и дворцов, иератическая скульптура (знаменитые портреты предков), во что одевались и как украшали себя инки, то мы должны были бы воспользоваться и указаниями этих образцов «преинкаистического» периода, точь-в-точь как для более полного ознакомления со скульптурой древних греков полезно изучить и памятники римской культуры, отражающие то, что римляне заимствовали у покоренных, но по культуре более высоко стоявших греков.

На выставке главным образом показаны ткани и вышивки, и лишь несколько предметов из золота и небольшая витрина с гончарными изделиями дополняют это общее представление о древнеперуанской культуре. Однако и текстильных примеров было бы достаточно, чтобы вызвать в нас безграничное изумление. Год назад в тех же залах, в тех же витринах были расположены всякие обрывки текстильных изделий, сохранившихся от классической древности и от Византии, и эти обрывки явились вполне равнокачественными со всем тем, что вызывает в нас восхищение перед красотою античного мира. Нынешние экспонаты тоже обрывки, клочки, части одежд, покровов, но и они ничуть не уступают ни в смысле декоративного понимания, ни по совершенству техники, ни в яркости красок тем знаменитым образцам! Правда, рисунки на перуанских тканях более условны, менее реалистичны, орнаменты и фигуры всегда отличаются резкостью, угловатостью, но и эти особенности не уничтожают глубокого художественного смысла этих изделий; они не кажутся от этого чем-то варварским, они не вызывают впечатления уродства, и это так потому, что во всем столько гармонии, столько чувства ритма, такая выдержанность раз принятого стиля... Наконец, в этих изделиях чувствуется и подлинная *мощь*. Видно, и те народы, которые создали такое искусство, были полными творческих сил организмами. Они только недостаточно заботились о своей безопасности, не подозревали, что к ним неожиданно могут нагрянуть более сильные и поведут туда, куда им и не снилось. В свою очередь, явившиеся несколько веков спустя из-за моря завоеватели оказались более сильными, нежели поработители инки, которые тоже не подозревали, откуда грозит конец их могуществу.

Более всего на выставке поражают красота и разнообразие ярких красок и чудесная гармония в их сочетаниях. Впрочем, если бы было выставлено больше примеров перуанской «майолики», то это изумление возросло бы до еще большей степени. Краски на покрытых причудливыми рисунками сосудах так свежи, так ярки, что сразу просто отказываешься верить, что эти изделия не созданы «только что», а что им много, много сотен веков, что некоторые из них тогда уже были *древними*, когда европейцы открыли Америку. Объясняется же эта свежесть красок и на сосудах и на тканях особыми условиями сохранности всего того, что заключено в могилах прибрежной полосы нынеш-

Погребальная мантия из Паракаса. Фрагмент

него Перу, отличающейся совершенно абсолютной сухостью климата. Могилы этих кладбищ первоначального населения данной области находятся почти на поверхности земли; не более пятидесяти сантиметров песка их покрывает. И все же, и мумии-трупы, и все то, что с ними было погребено, оказалось здесь в лучших условиях сохранности, нежели и в самых усовершенствованных музеях. Раскопки и сейчас идут полным ходом, обогащая как американские, так и европейские собрания. Несколько очень значительных коллекций имеется и в Париже, но для выставки в Гобеленах предоставили свои сокровища не только эти собрания супругов д'Аркур, гг. Расттона, Карре, Винье и др., но и музеи Лиона, Мюнхена и Брюсселя.

Из отдельных предметов я обращаю особенное внимание на «унку» (род рубашки), затканное шахматным узором с малиновым оплечьем; на части унку, на которых узор лесенками обусловлен техническим приемом; на вполне сохранившееся унку древнего стиля «Тиахуанако» с полосами желтыми, оранжевыми, розовыми и светло-коричневыми; на мешочек с орнаментом на зеленом фоне, которому мог бы позавидовать любой кубист; на тончайшую вышивку, представляющую собой идолище с высунутым языком; на галуны, расшитые орнаментом по красному фону, представляющим животных и растения; на стилизованные изображения морских рыб; на фрагмент поразительной ткани, напоминающей тончайшие колокольцовские изделия, с изображением воина, каска которого украшена лазурью; на саван с полосами, представляющими пеликанов и «меандры»; на род шали, орнамент которой состоит из расположенных друг над другом зигзагов; и, наконец, на коричневое «унку» с бордюром, в разноцветных отделениях которого воины или демоны с растопыренными руками и ногами имеют вид лягушек, а шлемы их увенчаны чудовищными рептилиями. Но можно ли все перечислить из этих 273 номеров, среди которых лишь шесть относятся к периоду владычества инков? Впрочем, два предмета из этих шести принадлежат тоже к самому любопытному на выставке: то род парадной рубахи коричнево-желтого цвета с бахромой на рукавах и на оплечье и маленький фрагмент какой-то каймы, которую легко принять (из-за строгого и простого рисунка) за копию с греческой вазовой живописи.

В заключение необходимо еще взглянуть на то, во что ткацкое искусство перуанцев превратилось под испанским владычеством. Технически и эти большие ковры очень замечательны, и чем ближе они приближаются к более древним образцам, тем они декоративнее. Напротив, скорее комическое впечатление, несмотря на блестящую технику, представляет тканая в иезуитском монастыре Куско шпалера, подражающая европейским образцам и представляющая историю Давида и Вирсавии. Особенно потешен кукольного вида царь, ставший на колени перед совершенно нагой красавицей, которая еще раз изображена, одетой по моде XVI века, на балконе. Все это с неприятной резкостью выделяется среди бордюра на малиновом фоне.

Перед тем как покинуть выставку, советую обратить внимание на большую карту Южной Америки, исполненную нашим соотечественником А.Серебряковым. Это, впрочем, не столько чисто географический документ, сколько прелестная «декоративная картина». Но и в документальном отношении полезно изучить эту стилизованную, снабженную разными фигурками картину – она позволяет освежить в памяти местонахождение главных культурных центров Перу, а также знакомит с расположением наиболее значительных раскопок.

1935, 30 марта

ВЫСТАВКА ИТАЛЬЯНСКИХ ФУТУРИСТОВ

Вероятно, приступлено уже к укладке шедевров итальянского искусства, предназначенных для выставки в Париже, и, может быть, эти вещи уже и в дороге. Во всяком случае, в недалеком будущем наступит тот торжественный момент, когда двери Petit Palais[1] откроются и парижане, обиженные тем, что два года назад им по дороге в Лондон не сделали визита ни Тициан, ни Боттичелли, смогут ныне успокоиться. Дошла очередь и до них, и те, кто посетят выставку, смогут, не переправляясь через Альпы, у себя дома, sans trop se déranger[2], увидать самые знаменитые произведения человеческого гения (мало того, произведения «дружеской державы»). Как не воспользоваться такой оказией?

Ну, а чтобы ожидание этой оказии не показалось слишком долгим, то вождь итальянского современного художественного творчества, его превосходительство Ф.Т.Маринетти, устроил в галерее младшего Бернгейма (Фобур[3] Сент-Оноре, 83) выставку – не прошлого и не настоящего, а *будущего* итальянского искусства. И кому уж очень невтерпеж поглядеть на классиков-стариков, тот может утешиться и пойти насладиться зрелищем этих классиков-молодчиков, ибо не может быть сомнения, что и они *классики*. Правильнее даже сказать: они-то и *суть настоящие классики*, ибо им принадлежит вся вековечная будущность, тогда как те, прежние, отставные классики обречены по приговору той же эччеленцы[4] на сдачу в архив. И действительно, кому еще нужен этот заплесневелый хлам, созданный еще в эпоху, не знавшую ни аэропланов, ни радио, ни ядовитых газов? Кого еще может интересовать все это содержимое тех затхлых некрополей, что именуются музеями?

Посудите сами, зачем вечно рассматривать, изучать и похваливать каких-то Мадонн, каких-то Венер, какие-то прославления пустяшных эпизодов из локальных историй, с какой стати чтить память таких глубоких провинциалов, как Рафаэль и Корреджо, таких папских прихлебателей, как Буонарроти, таких апатридных[5] гастролеров, как Тьеполо, когда теперь имеются в Италии изумительнейшие художники, изобретшие космическую аэроживопись, когда заново сочиненное ими пластико-стенное искусство возбуждает «патриотический оптимизм, свободный от ностальгии и декадентской депрессии», когда даже сочинена и новая религиозная живопись? Прежде было какое-то размягчение чувств, жалкие попытки выразить молитвенный экстаз – теперь же получилось обновление искусства «посредством синтеза динамизма во времени – пространстве», «использование геометрического великолепия, машинной эстетики»! Это тебе не Джотто, Тициан или Корреджо...

Поспешим же на эту выставку и постараемся проникнуться тем, о чем вещает десятки лет направление, возглавляемое и прославляемое шумящими на весь свет пропагандистами «будущего» искусства. Не может же быть, чтобы на этой выставке, собравшей (в первый раз в Париже) всех архигениальных корифеев итальянского футуризма, мы бы не нашли того, о чем так громко говорят их манифесты, из которых иным пошел четвертый десяток. За эти тридцать лет то, что когда-то обещали футуристы исполнить в будущем, должно было бы хоть в некоторой степени сбыться на практике. Ведь то, что когда-то «было в будущем», успело за это время стать и настоящим, и даже прошлым. Перед нами, следовательно, не одна только туманность прорицаний, но и реальность *создавшегося*, сложившегося в настоящее и прочное тело...

И однако, то, что нас первым долгом поразит на этой выставке, это ее... пустота. И я здесь не имею в виду какую-либо «пустоту содержания», ибо какая может быть пустота там, где выставляют те современные художники, которые «единственные среди прочих могут посредством своего антиреалистического искусства осуществить бестелесную и чистую прозрачность божества и сообщить искусству наэлектризованность оптимизмом, краской и инвенцией[6]». Это ли не содержание? Но я говорю о пустоте в самом обыденном и реальном смысле, т.е. о том, что залы выставки попросту пустуют. Так, по крайней мере, было, когда я три раза посещал ее, так, говорят, бывает всегда. И это очень странный показатель – совсем не отвечающий планам футуристических художников завоевать и покорить мир. Оказывается, мир что-то не поддается, что-то уклоняется.

Но обозрение выставки выясняет, почему это так, почему мир, а, в частности, искушенная парижская публика, понимающая все же кое-что в художестве, почему она так решительно выражает свое безразличие к столь сверхъестественно прекрасной художественной манифестации. Дело в том, что если содержания и гениальности у футуристов хоть отбавляй, то от выставки в целом веет непреодолимой скукой... А ведь парижанин из аксиом своего некогда любимого арбитра изящного лучше всего запомнил ту, в которой говорится, что «все роды искусства хороши, кроме рода скучного». Получилось курьезное явление: футуристы, стуча изо всех сил в турецкие барабаны, развешивая самые яркие флажки, воображали, что они, во всяком случае, *заставят* падкую на всякую новость толпу войти к ним, в их «космический балаганчик». Чего только они, ведомые своим художественным дуче[7], не предпринимали, какие только выкрутасы они ни выделывали, а получилось совершенно не то, чего они добивались. Правда, этот их вождь-скандалист по странной иронии судьбы сделался сановником, получил генеральский чин и оказался официально признанным членом Академии. Вслед за сим удалось и всему возглавляемому им направлению заручиться кое-каким официальным признанием (такие же странности получились и в советской России с левыми художниками, сразу примкнувшими к «левому правительству»), но вот «народ» остался безмолвствующим и просто равнодушным, а футуристам по-прежнему остается рассчитывать на... будущее. А тем временем, их некогда дразнившее творчество успело и *наскучить* – и тут уж ничего не поделаешь.

Скукой веет и от кубистов. С тех пор как формулы их перестали пугать публику и тешить всех тех, кто старается во что бы то ни стало идти с веком (и даже «немножечко забегать вперед»), с тех пор кубистические экстравагантности потеряли почти всю свою будоражущую силу. Надоело и то, что эти ребусы так и остаются без разрешения в следующем (никогда не появляющемся) номере. Но по крайней мере среди кубистов немало людей, одаренных настоящим даром живописи и чарующей красочности. Немало картин кубистов, перестав озадачивать (вечно озадачивать ничто не может), только теперь стали «шармировать»[8]. Масса тонко привлекательного имеется в «непонятных» картинах Брака, Гриса и самого Пикассо. Да и к чему еще что-нибудь понимать, когда налицо по-своему вполне понятная сила простого зрительного пленения? Но этого-то пленения у итальянских футуристов и нет. Это все, что хотите: это и гениально, и трансцендентно, и аэронавтично, и спирально, и атлетично, и космично, и фашистно, но это все абсолютно лишено пленения. Если же есть во всем этом трагизм, то трагизм, выраженный в поговорке «хочется, да не можется». И нет доверия даже к этому хотению, к искренности этого хотения. Ни в одной из выставленных скульптур нет того, что убеждало бы

в подлинном воодушевлении. Это все нечто нарочитое, это все надумано, это все производит впечатление какого-то умышленного «вздувания». И отсюда-то, вероятно, и возникает ощущение скуки. Когда-то эта гордая напыщенность футуристов вызывала злобу (ибо людей раздражает подделка под величие). Теперь же злоба давно улеглась, и осталось лишь чувство утомления – en voilà assez[9].

Но значит ли это, что вся компания художников, объединенных под кличкой футуризма, что все эти «профессиональные будущники» бездарны и вообще ничего общего с искусством не имеют? Не думаю. Но и сказать что-нибудь наверняка не решаюсь. Мне вот нравится кое-что у Фортунато Деперо, особенно его сшитые из цветных лоскутков ковры, в которых яркие краски комбинируются очень забавным образом. Но сколько здесь дара, призванности, а сколько просто рукодельного усердия и случайной удачи, я не знаю. Еще больше, нежели в коврах Деперо, «художественная призванность» проявляется в его же писанных гризалью[10], аллегориях. Громкие девизы значатся под этими страшными, предназначенными для Фашистского центра композициями, группирующими в чудовищных нагромождениях оружия войны и орудия труда – пушки, молоты, рычаги, и превращенных в железных роботов людей. Это – хоть *пугает*. А ведь пугание служит испытанным эстетическим приемом. Кто станет, например, отрицать, что «пугающие» элементы играют весьма значительную роль в любой народной сказке?

Напротив, меньше всего утешительного и убедительного я усматриваю как раз в творениях самого маститого из художников будущего, в Энрико Прамполини. Он сам позаботился о том, чтобы в каталоге перед перечислением его произведений был предпослан один из велеречивых манифестов, на которые так щедры эти господа. Тут обозначены и все былые заслуги мастера, тут содержится и призыв к достижению высочайших вершин нового спиритуализма и к тому, чтобы «перегнать преображение видимой реальности и выброситься в направлении абсолютного равновесия бесконечности». Тот же Прамполини утверждает, что опыты футуристической живописи внесли больше ясности в пластическую азбуку и снабдили ее большим богатством.

А когда видишь сами произведения, наделенные такими титулами, как «Космический организм», как «Человеческое преображение», как «Магия стратосферы», как «Биокосмические элементы», и, наконец, как «Синтез Муссолини» (культ дуче входит обязательной заповедью в символ веры ортодоксального футуриста), то становится только убийственно тоскливо на душе, ибо *ничто* в этих корявых, многоцветных композициях *не убеждает*, ни во что в них не веришь. И, ах! как после этого хочется от таких стратосферических взлетов спуститься на милую нашу землю, взглянуть на то, что создано не такими маниаками грандиоза, а чисто земными художниками, обладающими, однако, даром от души и от сердца выражать свое обожание жизни.

И как раз в витрине той же галереи Бернгейма выставлена такая тер-а-терная[11] скромная картинка. Какое дивное ощущение отдохновения и освежения доставляет она измотанной только что футуристическими дерганиями душе! Как *тихо* все на этой картинке Вюйяра, исполненной истинно земной благодатью. Две женщины сидят где-то на даче у открытого в сад окна и занимаются рукоделием. «Зеленый воздух» вливается ароматичным потоком и заполняет все закоулки оклеенной пестрыми обоями комнаты. *Как хорошо*! Какое милое, мирное существование! И сколько во всем этом понимания жизни, сколько подлинной художественной магии и того, что называется поэзией. Как далеки мы здесь от военного лязга, от безумной механизации, от низкопоклон-

ного прославления ее, от бессмысленного желания проникнуть в такие сферы, в которых ничего, кроме пустоты и смерти, нет. Никак не понять мне, как можно жертвовать этим подлинным богатством во имя какого-то миража, во имя дьявольского опьянения! И как не видеть, что вот именно в такой скромной картинке живет настоящий смысл искусства *и даже его мистика...*

1935, 20 апреля

[1] музей Пти-Пале
[2] не слишком себя утруждать
[3] предместье (от *faubourg*)
[4] от ит. *eccelenza* – превосходительство
[5] безродных (от *apatrid*)
[6] выдумкой, изобретательностью (от ит. *invenzione*)
[7] вождем (от ит. *duce*)
[8] очаровывать (от *charmer*)
[9] и баста!
[10] живопись в серых тонах (от *grisaille*)
[11] будничная (от *terre-à-terre*).

ПРАГА

I

Съездил в Прагу и освежился. Всякая перемена воздуха в наше все более тяжелеющее время полезна. На несколько дней перестаешь ощущать давящий кошмар современности, со всеми ее парадоксами и лишь на время отложенными сюрпризами. Живешь себе во время такой экскурсии, как в былое время, когда весь свет был к услугам, когда этот свет не был насыщен ядом ненависти и было совершенно нормальным ощущать свое человеческое достоинство. Помимо минут унизительных проверок на границах (к которым заранее приготовился и с которыми примирился), гуляешь себе «знатным иностранцем», осматриваешь достопримечательности. Думается, что и то, чаще всего благоприятное, впечатление, которое выносят туристы (виноват – «интуристы») при посещении нашей родины, обусловлено вот этим особенным состоянием «путешествующего». Отдавшиеся вояжному удовольствию люди и на худшие ужасы могут взирать без негодования, принимая многое за выражение особенно пикантной couleur locale[1].

Но мне в данном случае не приходилось настраиваться на какой-то особый лад. Я был в самой приятной и особенно культурной стране, да какихлибо ужасов я бы даже при желании не увидел. Лишь одно было в этой экскурсии неприятное – это язык. Попав в Чехию, я оказался немым и глухим. Привыкнуть к чешскому и научиться хоть как-либо на нем изъясняться оказывается особенно затруднительным именно русским – из-за сходства наших языков, так как очень часто почти тождественные слова далеко не всегда одно и то же выражают. С другой стороны, и это мое «онемение» служило, пожалуй, в пользу «вояжному» настроению. Оно служило этому настроению тем более, что при обозрении Праги я имел постоянным спутником любезнейшего, просвещеннейшего и приятнейшего человека, который по-чешски говорил, как по-русски, и под опекой которого я ни минуты не чувствовал себя потерянным.

А Прага такой город, в котором лакомому до достопримечательностей человеку есть на что посмотреть. У Праги репутация одного из красивых городов Европы. Но это недостаточно выражает особенную прелесть Праги. Это, действительно, один из красивейших городов, это и очень нарядный город и

внушительный, во многих же смыслах это и очень *передовой* город. Однако помимо всего этого Прага еще и *самый поэтичный* город Средней Европы. Соперничая с Нюрнбергом в смысле романтической живописности, Прага имеет то преимущество, что она как-то импозантнее, шире, я бы сказал, *столичнее*. Я только что побывал и в Нюрнберге. Что говорить, чудный, волшебный город – настоящая декорация для «Фауста», и тем он остается до сих пор, невзирая на оцепившее его смрадное кольцо индустриализации, невзирая и на то, что на его главных улицах выросло слишком много «стильных» домов, якобы тоже служащих тому же настроению романтики, тогда как на самом деле они производят впечатление какой-то бутафории, бестактно внедрившейся среди подлинного. Но в общем все же Нюрнберг – город тесный и немного провинциальный. Напротив, у Праги, повторяю, вид *столичный*. Это единственная столица средневековья (если не считать Венеции), дожившая до нашего времени в сравнительной целости, и сердце этой столицы, то есть обширные кварталы Малой Стороны и Старого Места, совершенно не изменило своего характера за последние двести-триста лет. Заново отстраиваемая Прага находится где-то за чертой этой завороженной романтики и расстилается на километры во все стороны по холмам и долинам, а то новое, что построено и в самой старой Праге, слава Богу, не слишком еще нарушило единственную ее, удивительно выдержанную гармонию. Когда стоишь на изумительном Карловом мосту, подобного которому нигде не найти, и глядишь с него на обе стороны, то получаются картины, которыми еще любовались люди в дни, когда во Франции правил Луи Каторз[2],' а в России «Тишайший»[3]. И даже если бы встали из гроба король Карл IV или император-меценат Рудольф II, то и они бы в общем узнали *свою* Прагу, весь ее диковинный, из башен и шпилей состоящий силуэт, столь красноречиво говорящий и о мощи, и о богатстве, и о глубокой древней культурности города.

Впечатлению романтической завороженности не мешает вовсе и то, что при ближайшем рассмотрении вся эта старина оказывается сплетенной из элементов средневековых с элементами барокко. Барокко Леопольда I и Карла VI на два, на три столетия моложе готики Карла IV, однако, «глядя от нас», все это уже одинаково почтенно и одинаково *ирреально*. Когда гуляешь по улицам Старой Праги, нельзя отделаться от ощущения какого-то сна и весьма притом приятного. Не верится, что то, что перед нами, все еще действительно крепко стоит, построено из камня, крыто настоящей черепицей; что в эти подворотни можно войти, что по этим галереям-балконам можно ходить, что всюду живут не призраки, а живые люди – наши современники. До чего все цело и мало испорчено! И вот в этом ансамбле романтического наваждения главную роль играет все то, что *свое лицо* получило лет двести или триста назад. Попадаются и готические постройки, а в помянутом общем силуэте Праги они даже играют *доминирующую* роль*. Попадаются и ренессансные и классические здания. Но *большинство* пражских домов и храмов если и не сооружено целиком в эпоху барокко, то получило именно в эту эпоху свое *лицо*, свои фасады. На некоторых улицах (весьма многочисленных) что ни дом – то перл архитектуры, будь то аристократический дворец, громко заявляющий о когда-то здесь протекавшем олимпийском существовании первых в государстве лю-

* Из этих памятников готической архитектуры наиболее характерны: башни моста, «Пороховая башня», Тынская церковь с ее 18-ю шпилями и собор св.Вита на Градчанах.

дей*, будь то самый скромный домик, при взгляде на который нельзя удержаться от чувства зависти к людям, все еще живущим за такими приветливыми и милыми стенами.

Но совершенно особенную физиономию Праге, этой «столице барокко», придают церкви. Как их много, как все они прекрасны! Откуда брались когда-то такие запасы благочестия, такой энтузиазм в поисках чего-то сверхземного, такая сила молитвенного порыва, да, наконец, просто такие материальные *средства*? Были ли в старину люди настолько богаче нас и духовно, и материально? Не знали просто, куда деньги девать? Или получался такой переизбыток в сторону церкви потому, что вся частная жизнь была нищенской, что во всем люди себя урезывали и чуть не голодали? Не о таком положении говорят, во всяком случае, как раз все те же уютные, нарядные бюргерские дома, в которых если не было le comfort moderne[4], то было, несомненно, и тепло, и просторно, и светло, и приятно. Хватало на все, и на то, чтобы свое жилье сделать милым и изящным (аристократия делала свое жилье торжественным и поражающим), хватало и на то, чтобы платить огромную дань религиозному чувству.

Другой вопрос, какова была природа этого Бога, в честь которого сооружены эти гордые и великолепные храмы, превосходящие величавостью и самые грандиозные палаццо, затмевающие внутри роскошь самых блестящих дворцовых зал. Психология барокко далеко еще не выяснена, да едва ли она и *может быть* выяснена, ибо как раз это искусство принадлежит к самому иррациональному, что дало человечество... Принято противопоставлять молитвенной сосредоточенности, вдумчивости и искренности Византии и готики все то, что в барокко есть театрального, выспреннего, надутого. Там «благодатная тишина», умиление или же потрясающий ужас; здесь напыщенный пафос и даже подчас какая-то не лишенная кощунственного элемента «игра» с самыми святыми вещами. Как же теперь любоваться этим, любить это? Как признавать и одобрять то, что носит явные признаки *лжи*; как не видеть в этом плоды духовных козней контрреформации и иезуитов? Так именно смотрят на дело «эстетические» поклонники барокко. Они допускают, что все это соблазнительная чепуха, но относятся к ней с одобрением того же оттенка, с которым они относятся к особенно эффектным спектаклям. Однако нигде, как в Праге, *трудно* согласиться с таким упрощенным решением сложного вопроса. Будто бы уж и действительно «души улавливались» такими, в конце концов, грубыми средствами? Будто тут не было чего-то иного, кроме всячески разукрашенного соблазна малых сих?

Стоит обойти церкви Праги, и станет ясно, что это не так, что и во всем этом живет настоящий религиозный экстаз. И это потому станет ясно, что, несмотря на весь «треск и блеск» этих апофеозов, этих ангельских вихрей, этих каскадов золота, под этими многосаженными плафонами, живопись коих как бы вскрывает своды, все же невольно наполняешься каким-то «миром и благоволением», все же начинаешь ощущать не один только эстетический восторг, но и тот трепет перед загадкой жизни и смерти, в котором верующий видит начало спасения и касание Божества. Церковное искусство барокко, правда, не способствует тому, чтобы хаос, царящий в душе, рассеялся в лучах *разум-*

* В большинстве этих когда-то принадлежавших знатнейшим фамилиям дворцов ныне помещены разные министерства и другие учреждения. Так, колоссальный дворец Черниных стал министерством иностранных дел; во многих дворцах поселились посольства, а в восхитительном дворце Лобковичей помещается Славянский институт, в круглом зале которого я и читал свой доклад о «Мире искусства».

ного сознания, но несомненно, что каким-то лучам оно все же позволяет проникнуть и что от проникающего света на душе становится легко и *отрадно*.

В одном еще никак нельзя усомниться, когда изучаешь искусство барокко на таких изумительных примерах, как те, что представляют собою церкви Праги, – будь то гигантские раззолоченные залы Страховского монастыря, Лореты, костелов св.Павла, Якова, Фомы, в особенности же, двух церквей, посвященных св. Николаю, будь то более интимные и уютные святилища св.Климента, Урсулинок или Победной Мадонны. Всем им присуща одна общая черта – какая-то художественная *вдохновенность*. Несомненно, что много в этом искусстве есть болезненного, чересчур изощренного, немало в нем и судорожного, припадочного; истеричны даже эти бесконечные архитектурные нагромождения, эти надломанные карнизы, эти витые колонны, все то, что должно выражать полную свободу художника в распоряжении инертными массами. Но столь же во всем этом и захватывающей пламенности... Самое же удивительное во всем – это поистине чудесная *удача*, с которой все это «безумие и исступление» складываются в нечто гармоничное и полнозвучное. Мир церковного барокко есть, поистине, музыка – с ее взлетами, с ее пафосами, с ее трагизмом, с ее удивительной «слаженностью в мятежности». Художники барокко *верили* в то, что творили, верили с не меньшей силой и с не меньшей пламенностью, нежели верили те, кто выражали свои религиозные идеалы за двести и триста лет до них – в формах готики. Можно сколько угодно обвинять их в том, что они «несерьезны», что они позабыли подобающую храму Божию строгость, но в одном их нельзя обвинить – это в отсутствии божественного дара. И этот свыше дарованный талант они не закопали, а использовали с безудержной щедростью. Это ли не исполнение одного из главных законов религии, клеймящей как особенно тяжкий грех равнодушие и прохладность.

1935, 11 мая

II

Но не одними восторгами от церковного искусства барокко ограничились мои чисто художественные впечатления от Праги. В не меньшей мере я был поражен и всем тем, что содержит не очень большая, но прекрасно подобранная галерея, некогда известная под именем «Рудольфины» и помещавшаяся в роскошном (выстроенном в 1882 году) здании, которое, однако, теперь занято парламентом, что и повлекло за собой помещение (на время) пражской галереи в не особенно парадном, но светлом и просторном верхнем этаже здания городской Библиотеки*. Особенный интерес в галерее представляют те редчайшие образцы старой богемской школы XIV века, которые показывают, на какой высоте стояли здесь художества в эпоху, когда во Франции, Германии и Нидерландах только еще начинал обозначаться расцвет, приведший затем к творчеству Брудерлама, братьев Лимбург, Конрада Вица и Ван Эйка. В этой же галерее сейчас выставлена и капитальная картина Альбрехта Дюрера «Праздник четок», недавно приобретенная правительством у Страховского монастыря, в котором знаменитая картина находилась с конца XVIII века. Ког-

* Из многочисленных архитектурных сооружений, в которых чехи выражают свое тяготение к Art moderne [стилю модерн], это здание Библиотеки, выдержанное в суровых, упрощенных формах, является одним из наиболее удачных и делает честь своему устроителю Фр.Ройту (1926–28). К удачным произведениям декоративной скульптуры нашего времени принадлежат и четыре статуи, украшающие ее портик.

да-то император-меценат Рудольф II приобрел этот шедевр в Венеции, где он украшал церковь немецкой купеческой колонии, – за большие деньги и с особой бережностью картину пронесли от Италии до Праги на плечах носильщиков. Но сейчас «Rosenkranzfest"[5] представляет собой руину, так как, пострадав во время эвакуации, совершенной под угрозой шведского нашествия, картина была в конце XVII века реставрирована и при этом целиком записана. Лишь местами видишь подлинную (и сколь прекрасную!) живопись великого нюрнбергского художника, но возможно, что кое-что тут, кроме того, сохранилось под слоями записей и что это можно будет спасти посредством тщательной и строго научной реставрации. Пока же можно судить о былой красоте картины по старинной, очень тщательной копии, тут же рядом в галерее выставленной.

Однако я не стану подробно останавливаться на сокровищах Пражской картинной галереи, в которой, кроме того, особенно богато представлены школы немецкая, старонидерландская и голландская XVII века, а перейду прямо к тому, что должно особенно интересовать русского читателя, – а именно к той выставке нашего отечественного искусства, которая устроена (с марта текущего года) усилиями профессора Н.Л.Окунева и которая занимает значительную часть дворца графов Клам-Галас. Находясь в двух шагах как раз от городской Библиотеки с помянутой картинной галереей, а также от всесветно знаменитой библиотеки «Клементины», гордая резиденция магнатов как бы создана для того, чтоб в будущем служить общекультурным целям, но и, кроме того, все в этом дворце – и размеры его хором, и величественная лестница, и свет, льющийся широким потоком через высокие окна, – все говорит за то, чтобы это здание сохранило какое-либо *художественное* назначение. Как бы было прекрасно, если бы мечта о создании в Праге, в этом древнем центре славянской культуры, музея, посвященного живому искусству славянских народов, получила свою реализацию именно в этом помещении, точно специально для такого музея созданном и всем своим характером уже настраивающем на особый возвышенный лад каждого посетителя! Оборудование дворца в виду специальных музейных требований не представило бы больших технических трудностей и могло бы обойтись без многомиллионных затрат, а при этом две прекрасные цели были бы достигнуты одновременно: был бы сохранен на вечные времена и прекрасный архитектурный памятник и дано достойное пристанище тому, что может стать со временем одной из главных достопримечательностей художественной Праги.

Нынешняя выставка тем отчасти интересна, что она как бы является доказательством возможности такого применения Клам-Галасовского палаццо под музейную экспозицию. Около пятисот произведений русских художников нашли себе здесь место, и распределена эта масса картин и скульптур не только без тесноты, но, напротив, со всем подобающим почетным простором, благодаря чему выставку в целом и каждую вещь в отдельности обозреваешь без утомления... Занимает выставка значительную часть второго и третьего (считая по-русски) этажей, но без употребления остались еще весь первый этаж да и, кроме того, масса помещений, в которых можно было бы устроить со временем и музейную библиотеку, и зал для рефератов, и хранительские кабинеты. Но не только такому эксперименту, доказывающему возможность применения дворца под музей, служит настоящая выставка; она интересна и сама по себе – и это невзирая на то, что составилась она исключительно из произведений, находящихся «за рубежом», и что ничего не дали на нее ни русские музеи, ни художники, проживающие в советской России. Такие условия, ес-

тественно, должны были отразиться на общем характере подбора произведений, страдающего местами известной случайностью. Особенно это сказалось на ретроспективном отделе, самую затею которого без участия русских музеев можно считать несколько парадоксальной. Действительно, можно ли получить настоящее представление о великом мастерстве екатерининских портретистов без шедевров Левицкого и Боровиковского из петербургских музеев? Можно ли понять, чем был Брюллов без «Помпеи» или чем был Иванов без его эскизов к Священному Писанию и этюдов к «Явлению Христа». Еще менее можно судить о передвижниках без того, что сгруппировал в своем особняке-музее П.М.Третьяков... А тут еще получилось и некоторое недоразумение. Под именами как раз Левицкого, Боровиковского и других художников XVIII века фигурируют вещи, никогда даже по соседству с их мастерскими не бывавшие...

Напротив, значительный интерес представляет собой подбор произведений Репина, объединенных в одном из самых обширных зал Клам-Галасовского дворца. Хорошо представлено в разнообразных примерах его искусство портретиста, начиная от скромного и строгого портрета матери художника (1866 года) и кончая портретом княгини Е.К.Четвертинской в белом платье под зонтиком. Что же касается до картины «Крестный ход», то она тем любопытна, что как бы сразу говорит о двух эпохах творчества Репина – об эпохе полной зрелости и, увы, об эпохе старческого упадка. «Крестный ход» был выставлен сорок лет назад на большой выставке в Академии художеств, устроенной Репиным сообща с Шишкиным, и в основе своей это и теперь все та же композиция, представляющая церковную процессию, движущуюся в знойный летний день в предшествии тучного, грозно озирающегося дьякона. Но когда-то картина эта была скорее *темная*, ибо художника особенно интересовал тогда эффект лесной тени, среди которой мелькали солнечные пятна и искрилось золото на ризах образов и на священническом облачении; в последующие же годы Репин, разочаровавшись в первой затее, «осветил» свою картину и придал ей совершенно новый красочный характер. В художественном смысле она от того не выиграла; слишком чувствуется теперь ослабление творческой мощи, слишком все замутилось благодаря постоянному переписыванию, но даже и в этом виде картина осталась очень характерной как для самого Репина, так и для всей ее «тенденции». В первой редакции живописный эффект в «Крестном ходе» доминировал над направлением, и «направленство» лишь несколько портило то, что было в нем художественно ценного. Ныне картина ценой своей художественности выиграла в смысле культурно-исторического памятника и, в сущности, могла бы с успехом фигурировать в каком-либо из большевистских «безбожных» музеев.

С большой полнотой оказались представлены дальнейшие периоды русского искусства на выставке – вплоть до наших дней, и это вполне объяснимо, ибо больше половины замечательных русских художников оказались после революции за пределами России, и лишь немногие из них не пожелали участвовать на пражской выставке. Таким образом, оказались на выставке почти полностью все «мирискусственники», многие художники «Союза», большинство русских парижан-модернистов как живописцев, так и скульпторов. Я не стану разбирать, кто из них представлен хорошо, а кто недостаточно характерно; в общем, во всяком случае, выставка в этой своей части производит даже внушительное впечатление и убеждает, что и оторванные от родной почвы художники не растеряли себя, а продолжают с упорством и успехом преследовать намеченные задачи. Особенно же привлекают к себе внимание про-

изведения покойных Серова и Юона, а также ныне здравствующих Нестерова, Сомова, Стеллецкого, Браза, Добужинского, Б.Григорьева, Бушена, Милиоти, Билибина, Шухаева, З.Серебряковой, Шильтяна, Терешковича, Гончаровой, Боровского, Черкесова, Миллер, Шагала, Цадкина, Грищенко, пражанина Мусатова, Рыбака, Мане-Каца, Льва Зака, Бермана, Гозиасона и князя П.Волконского. Один перечень этих «избранников» показывает, какой интерес представляет выставка, но и, кроме того, на ней немало вещей приятных, самобытных, исполненных с настоящим мастерством.

Быть может, кого-нибудь заинтересует, кому же из перечисленных художников и каким из их произведений я лично отдал бы предпочтение. Ответ у меня был бы готов, но, признаюсь, мне не хочется на сей раз выходить из рамок совершенно объективной информации. Я отлично знаю, кто действительно хорош, я отлично различаю искренние искания от всякого «баловства и гримасничанья». Я бы также сумел посоветовать, кого необходимо было бы приобрести для намечающегося музея славянского искусства, русское отделение которого должно получить особую значительность, но мне на сей раз просто не хватает мужества сказать хотя бы и совершенно очевидную, полную правду. Это в настоящих условиях эмигрантского существования слишком тяжелая задача, и поэтому уж лучше помолчим. Но, с другой стороны, неужели Прага не захочет оставить за собой изумительную серию иллюстраций Стеллецкого к «Полку Игореву»? Это ли не творение, делающее честь славянству, в самом широком его понимании? И неужели же чудесные, монументальные не только по формату, но и по характеру, портреты, в которых Шухаев увековечил черты наших трех больших музыкантов Стравинского, Прокофьева и Шаляпина, – не останутся в городе, славящемся как один из первых центров музыкального мира, как «город премьеры моцартовского Дон-Жуана».

Выставка имеет большой успех. В значительной степени ему способствуют и те беседы, которые на ней несколько раз в неделю ведет с посетителями Н.Л.Окунев, умеющий как никто с полной беспристрастностью и с чисто научным подходом к делу изложить последовательность разных явлений в эволюции русского искусства и их взаимные отношения.

1935, 18 мая

[1] местный колорит
[2] Людовик XIV
[3] Царь Алексей Михайлович
[4] современных удобств
[5] «Праздник четок» (нем.)

ВЫСТАВКА ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА

I

C'est trop beau, c'est hallucinant[1], – эти модные фразы слышишь со всех сторон, как только вступаешь в залы Пти-Пале. И действительно, вас сразу окружают такие «взлеты человеческой мысли», такие достижения мастерства, что в самом деле *дух захватывает*. А перед иными скульптурами и картинами стоишь и *глазам не веришь*. Так хотелось все эти годы попасть в Италию именно, чтобы увидать еще раз «Давида» Верроккьо или «Рождение Венеры» Боттичелли, а вот они и сами сюда к нам пожаловали! И это *действительно они*,

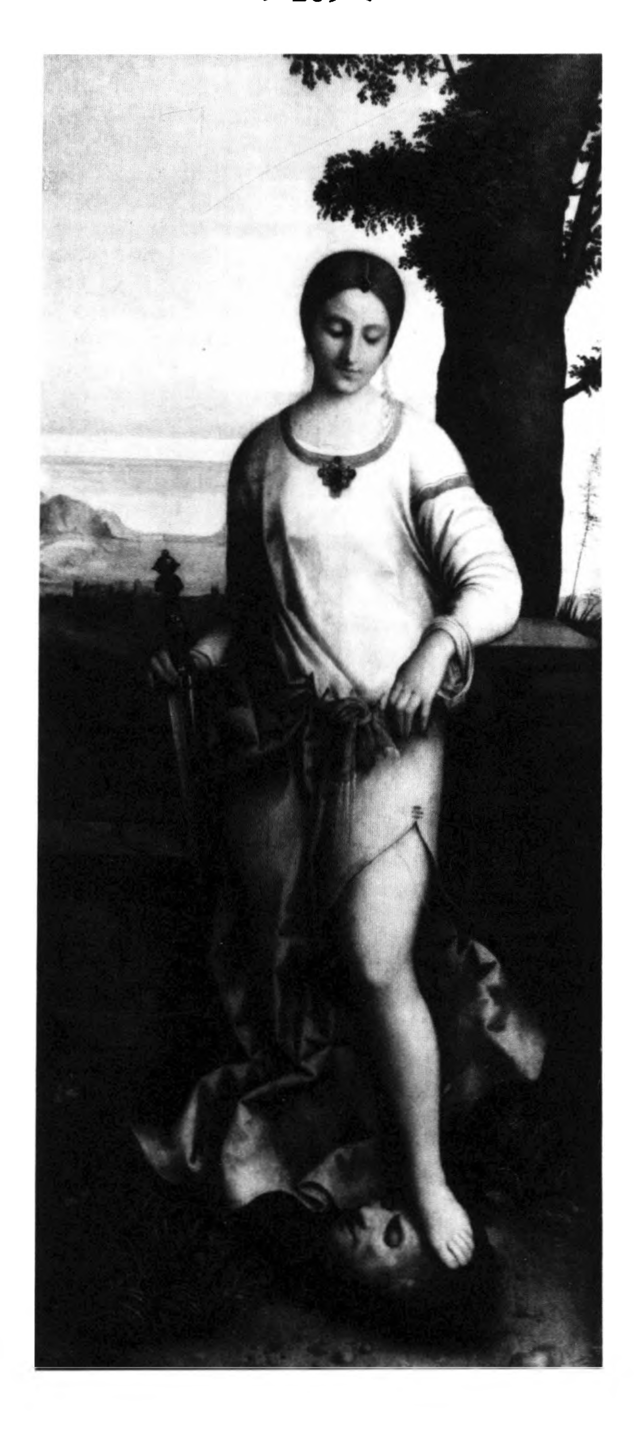
это не копии, не слепки, а *самые эти чудеса* художественного творчества. И сколько еще других вместе с ними!

И захватывает дух не только от неожиданности, вроде того, как захватило дух, когда впервые мы в радио услыхали концерт, шедший где-то за тридевять земель, а потому что то, что видишь, действует сразу, решительно и безоговорочно. Происходит нечто вроде насилия, покорения. Как-никак, а это «мера вещей». И как понимаешь то, что произошло в сознании людей Средней Европы в XV веке, в начале XVI, когда вот они познакомились с этой «мерой вещей»! Как знакомство это должно было перевернуть все их мироощущение, весь их вкус, каким этот их собственный, органически образовавшийся вкус должен был вдруг показаться диким, как сразу они захотели использовать уже цветшее полным цветом искусство по ту сторону Альп в качестве какого-то образца, чтобы и свое «варварское» искусство сделать таким же прекрасным...

Этот тогдашний отказ срединной Европы разных кровей и рас от собственного своего мира художественных восприятий не пользуется ныне одобрением. Ведь за абсолютную истину принято положение, согласно которому только тогда искусство прекрасно, когда оно *национально*. А это предполагает, что искусство на протяжении веков может действительно быть таковым, т.е. верным своим исконным началам, и что это исконное начало можно вполне осознать и превратить в какие-то обязательные нормы. На самом же деле, все это совсем не так. И как раз, когда «национальные» (общие всем нациям средневековой Европы) особенности достигли своего крайнего выражения, явилась и *необходимость* изменить им, променять «свое» на «чужое», на привозное. С другой стороны, можно ли при этом говорить о *вреде* такого поворота, если мы вспомним, что «итальянская зараза» сразу дала такие плоды, как художественное творчество Гужона, Делорма, Дюрера, Гольбейна, а далее прямым путем привела к Рубенсу, к Пуссену, к великим скульпторам и архитекторам XVII и XVIII веков? При этом убежденные приверженцы национализма в искусстве могут утешиться. Во-первых, даже и самые добросовестные подражатели чужому никогда вполне не утрачивают своего, а с другой, когда это чужое бывает совершенно усвоено, то именно тогда с новой силой возрождается «свое» – то самое, что принято считать «национальным».

Впрочем, и то самое «итальянское искусство», которое сейчас поднесено под флагом какой-то националистской манифестации, едва ли можно рассматривать как явление *чисто национальное*, т.е. за выражение каких-то особенностей, которые присущи именно данной *нации*. В конце концов, что общего между Джотто и Гварди, между Доменикино и Джентиле да Фабриано, между Пьяцеттой и Фра Беато Анджелико и т.д.? В чем именно все они *итальянцы*? Где общие всем им признаки, говорящие о колоссальном значении почвы, земли, крови? Если общее им всем то, что каждое из этих явлений так «совершенно», то ведь это еще ничего не выясняет. Да к тому же и это совершенство не было равномерным всюду и всегда по всей Италии. Расцветала то одна, то другая местная школа, а в соответствии с этим *данная* область итальянского искусства становилась выше остальных не только на Апеннинском полуострове, но и «на всем свете». Но можно наблюдать и обратное явление – данная местная школа хирела, опускалась даже в сравнении с весьма незначительными явлениями «остального света». Моментами, наконец, вся Италия оказывалась в хвосте у остальной Европы. Действительно, с середины XV века и до конца XVI века все художественные отрасли и всюду в Италии предстали перед миром в одинаковом блеске и великолепии, но то был именно рас-

Леонардо да Винчи. Мадонна Литта



Джорджоне. Юдифь

цвет чего-то «общечеловеческого», а не узко территориального, чего-то «вечного», а не только приуроченного к данному моменту. Это и было то время, когда искусство в Италии стало «мерою вещей», когда *все* увидели в нем пользу для *всех*. А затем, хоть и появлялись еще в Италии большие художники, хоть и цвело там мастерство, хоть мы, «не-итальянцы», способны и это отцветающее искусство любить и ценить, однако время абсолютной гегемонии итальянского искусства оказалось минувшим, и мерой вещей итальянское искусство быть перестало.

Несомненно, что *захватывающее* впечатление и на сей раз производит искусство, которое родилось в Италии в какой-то благодатный миг истории человечества вообще. Одни называют этот миг Возрождением, предполагая воскресение чего-то, однажды уже бывшего и прекрасного, какое-то возвращение к источникам; другие предпочитают называть его «Гуманизмом», предполагая под этим осознание европейской культурой своей мировой миссии, своего долга водворить на земле гармонию и лад при общем устремлении в какие-то высшие сферы духа. На нынешней выставке и вне того, что выражает эпоху Возрождения и Гуманизма, немало чудес. Сколько, например, умилительного в цветисто прекрасных произведениях отмирающего средневековья. Сколько в явлениях, последовавших за эпохой Возрождения, грации и чарующей прихотливости. Нас пленяет изящество Гвидо Рени, Фетти, Кастильоне, нас покоряет блеск Тьеполо, изумляет виртуозность Антонио Канале и Бернарда Беллотто. Но *дух захватывает* все же не от их творчества, а от картин и скульптур тех, кого затруднительно рассматривать в качестве представителей какой-то отдельной страны и какого-то исторического момента. С того времени, когда начинается творчество Мазаччо, Беато Анджелико, Липпо Липпи, Кастаньо, Донателло и кончая тем апофеозным закатом, который ознаменован творчеством Тинторетто и Паоло Веронезе, искусство в Италии в целом подымается на такую высоту, что в сравнении с этим даже и самые изумительные, гениальные достижения других стран кажутся отсталыми и «провинциальными». Дух и захватывает от лицезрения этих бесспорных вершин! И при этом национальное самолюбие не терпит никаких уколов, а напротив, в душе водворяется убеждение, что созданное в Италии искусство вовсе не чужое, а тоже *наше*. И особенную отраду ощущаешь от этого в наши дни, когда стало так смутно на душе именно оттого, что все более обозначается снижение идеи общечеловечности в целом.

Но обратимся к обзору выставки.

Распадается вся та манифестация, которой Муссолини пожелал ознаменовать сближение двух латинских народов (после того, что уже итальянское искусство в 1930 г. побывало с визитом у англосаксов), на два главных отдела. В Пти-Пале выставлены произведения искусства «от Джотто до Тьеполо» – иначе говоря, от XIV века и до конца XVIII века. Искусство же XIX и XX веков выставлено отдельно – в тюильрийском Жё-де-Пом. За такое деление можно только похвалить, ибо недавний пример Гренобльской выставки доказал, насколько нелепо насильственное сопоставление былого с «актуальным». Но, может быть, следовало на том же пути пойти и дальше и резче отмежевать в самом Пти-Пале эпоху Ренессанса от эпохи барокко. В то же время эту самую эпоху барокко можно было бы представить полнее и эффективнее.

Более отчетливо проведено отделение «готики» от «Ренессанса» (но и тут непонятны такие пропуски, как ранние венецианцы и неаполитанцы). «Примитивы» XIII и XIV веков, начиная с образцов пизанского иконописания, занимают ряд зал в стороне, по восточному фасаду дворца; сюда же помеще-

ны и некоторые художники XV века, в том числе даже Беато Анджелико и многие сьенцы, очевидно, из того соображения, что они более архаичны, что они все еще хранят во всей чистоте мистическую душу средневековья. С первого же зала, той анфилады, в которой обыкновенно выставлены коллекции города Парижа, мы вступаем в мир Ринашименто, открывающийся сразу с произведений Учелло, Кастаньо, Мазаччо и Фра Филиппо Липпи. В смежном зале выставлено «Рождение Венеры» Боттичелли и его же «Мадонна с ангелами», а дальше предстают перед глазами один за другим Перуджино, Сарто, Бронзино, Антонелло да Мессина, Беллини, Чима (какие имена, какие имена!) и, наконец, в среднем зале, как бы в «трибуне» этого импровизированного музея, красуются произведения колоссов: Леонардо, Микеланджело, Тициана, Джорджоне, Рафаэля и Корреджо.

В этом *почетнейшем* зале помещены и все три картины Эрмитажа: два Леонардо: «Мадонна», носящая имя нашей семьи*, и «Мадонна Литта», а также «Юдифь» Джорджоне.

Признаюсь, мне лично на эти картины Эрмитажа (когда-то «моего» Эрмитажа) тяжело и больно смотреть. Не пожаловали ли и они сюда в качестве «экспортных образчиков» – для приманки покупателей? Их вид, во всяком случае, слишком напоминает о том, что, кроме них, почти ничего первоклассного в опустошенном нашем художественном хранилище, в единственном на всю огромную Россию действительно мировом музее не осталось. А ведь когда-то и при входе в Эрмитаж *дух захватывало* – совершенно так же, как сейчас захватывает на Итальянской выставке. Но не является ли «дух» именно *этого* характера и *этого* качества чем-то абсолютно нежелательным для тех, кто повел борьбу вообще со всякой духовностью?

1935, 23 мая

II

Не одними произведениями живописи богата выставка итальянского искусства. Со значительной полнотой на ней представлены и скульптура, и разные отрасли «художественной промышленности». Правда, приходится констатировать почти совершенное отсутствие примеров готической скульптуры и, в частности, двух великих гениев итальянского треченто Никколо и Джованни Пизано; зато с достаточной полнотой представлены эпохи Ренессанса и барокко – начиная с произведений другого несомненного гения, Якопо Кверча, и кончая прекрасными бюстами Бернини и статуей герцога Ришелье работы Скиафино. Особенно же волнуют здесь, среди парижских Елисейских полей такие шедевры, которые, казалось бы, навеки закреплены на своих местах в Барджелло, в церкви Санта Кроче, в музее флорентийского Дуомо. *Здесь* оба барельефа Брунеллески и Гиберти, представленные в 1401 году на конкурс для бронзовых дверей Баттистеро (и снова мы, люди XX века, оказываемся в том же затруднении, в каком были когда-то судьи, – *кому* отдать предпочтение), здесь гениальная статуя юного Иоанна Крестителя Донателло, здесь же его грандиозный бронзовый святой епископ Людовик Тулузский, здесь же дивный «Отрок Давид» Верроккьо, ныне водруженный на грациозный современный

* Она была приобретена в 1820-х годах А.Сапожниковым и в составе его картинной галереи (в Астрахани) перешла по наследству к Марии А.Бенуа, супруге моего брата Леонтия. В 1913 году картина была приобретена для Эрмитажа.

Донателло. Иоанн Креститель

пьедестал, здесь же два из барельефов с поющими юношами Луки делла Роббиа и здесь изумительные по жизненности Бенедетто да Майано, Мино да Фьезоле и Дезидерио да Сеттиньяно. Дух начинает захватывать именно уже с этого зала, хоть и нельзя сказать, чтобы само помещение подходило для выставки вещей, требующих более интимного изучения, разглядывания вблизи и как бы «личного контакта».

Еще менее подходят эти же громадные помещения для всякой «мелочи», расположенной в двух аванзалах на концах главного фасада Пти-Пале, – для медалей, плакеток, маленьких бронз, ювелирных изделий, сосудов из хрусталя, избранных коллекций майолики, стекла, фарфора, наконец, для рукописных кодексов, раскрытых на особенно пышно разукрашенных страницах. Для всего этого посетитель должен пожертвовать несколько дней, ибо хотя здесь сравнительно не так уж много предметов прибыло из Италии и большинство их принадлежит французским музеям (Лувру, Севру, Национальной библиотеке) и частным собраниям (Мориса Ротшильда и других), однако это редкий случай увидать столь полные комплексы редчайших и прекраснейших предметов, дающих исчерпывающее представление об отраслях, если и считающихся второстепенными, то все же содержащих неистощимые запасы фантазии и свидетельствующих о непревзойденном с тех пор техническом мастерстве. Следует, кроме того, спуститься в нижний этаж Пти-Пале, где расположена колоссальная коллекция рисунков и гравюр от XV века до конца XVIII.

Но пора перейти к тому, что с особенным волнением ожидалось и что особенно волнует, когда попадаешь на итальянскую выставку, – к живописи. Ей посвящены все залы, окружающие внутренний двор Пти-Пале, и еще те залы, что окнами глядят в сторону площади Согласия. Кроме того, несколько картин, за недостатком места, помещены внизу, вместе с рисунками. Туда попали грандиозная «Вирсавия» Паоло Веронезе, «Игра в карты» одного из самых мощных реалистов XVII века Гаспаре Траверси и декоративное панно «Площадь» из Урбинского дворца, некогда приписывавшееся самому Пьеро делла Франческа.

Но да простит мне читатель, если я в своем обзоре не стану подводить его к тем мировым шедеврам, что отмечены в бедекерах двумя звездочками и перед которыми трогательные старые англичанки считали своим долгом простаивать часами, умиленно вздыхая. Возможно, что восторги их были вполне искренни, и *несомненно*, что эти шедевры *заслуживали того*, чтобы на них молились. Но вот мы к этим шедеврам так привыкли, что их просто больше не видим. Архигениальна (что говорить!) «Madonna della Sedia»[2]; она все еще так же прекрасна, как тогда, когда рожденная под кистью Рафаэля изумила современников. Все еще прекрасна «Венера» Тициана из флорентийской Трибуны; бесподобно по слаженности композиции, по грандиозности форм круглое «Святое семейство» Микеланджело. Но вот, если бы я доподлинно не знал, что эти три картины фигурируют на выставке, я бы, пожалуй, затруднился ответить, там ли они, так как, проходя мимо, я их как-то не замечаю, и глаз скользит по ним, как по чему-то слишком привычному. На итальянской выставке, однако, имеются не только такие окончательно вульгаризованные святыни, но и многие другие, из которых одни находятся, увы, на том же пути к опошлению, другие же, слава Богу, как будто застрахованы навсегда от столь печальной участи.

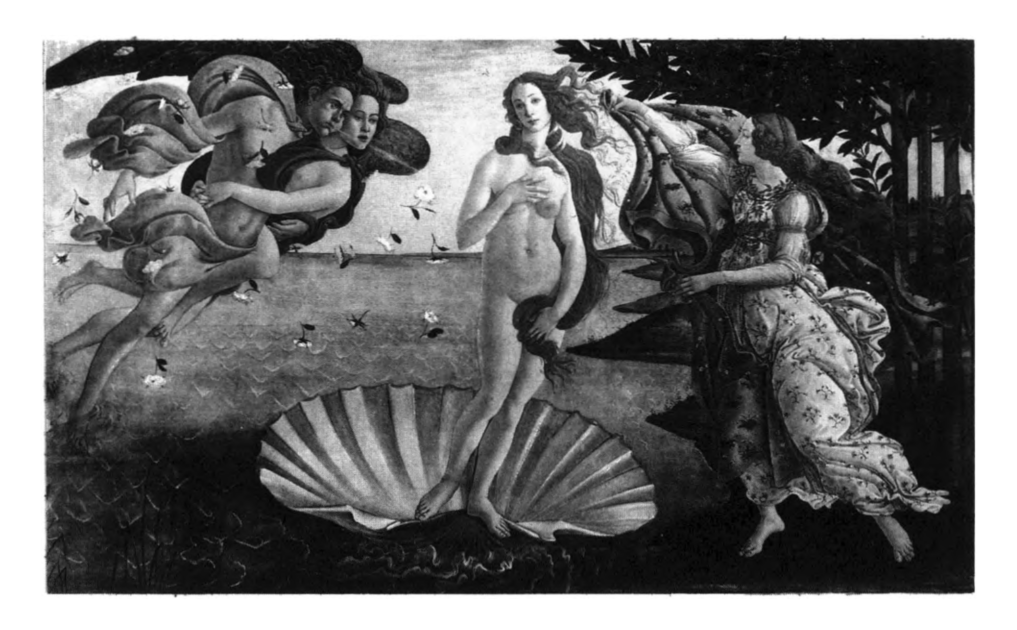
Из тех, что принадлежат к этой «гарантированной» категории, лучше всего выдерживает натиск опошления «Рождение Венеры» Боттичелли. Хоть и знаешь эту картину наизусть, однако, она все еще обладает необычайной силой притяжения. Она по-прежнему удерживает внимание, а раз перед ней задержался, то и подпал действию ее магии. И может быть, это даже хорошо, что из двух картин, которые когда-то Сандро написал по заказу Медичисов в память безвременно покинувшей мир Симонетты Веспуччи, устроители выставки предпочли доставить в Париж именно «Рождение Венеры», а не «Примаверу». Почему-то эта «плывущая по водам» Венера-Девственница не пользуется той же известностью, какую приобрела «шествующая по земле» Венера, но, благодаря именно этому, наши чувства к первой из этих картин сохранили большую свежесть. И то, что теперь видишь знакомую картину здесь, «у себя», в Париже, видишь ее в оригинале, во всю ее величину (величина играет бóльшую роль в живописи), как-то еще обновляет выработавшееся за время разлуки отношение к ней.

Это тоже *Весна*. Хоть и отсутствует фигура, служащая олицетворением ежегодного обновления земли, но весной веет и от всего этого пейзажа, точно только что возникшего из небытия, и весенней же прелестью, ароматом раскрывшихся почек дышит эта хрупкая златокудрая девушка, что, смущенную своей первозданной наготой, влечет по волнам раковина, подгоняемая обнявшимися ветрами Зимы и Лета. *Веришь*, что и тут перед нами богиня Любви, *сама Любовь*, но эта Венера еще не осознала своих чар, еще не познала любовных экстазов – и тем более она прельстительна. Молодая женщина (Флора?), легкой поступью приблизившаяся к берегу, спешит накинуть на Киприду цветистый покров, но не для того она это делает, чтобы предохранить нежное тело от палящих солнечных лучей или от опасной стужи, а для того, чтобы создать бóльшую тайну, чтобы обострить силу венериного прельщения...

И подобное же толкование подходит ко всему искусству, к самой *сути* искусства Боттичелли – этого мастера непревзойденной чуткости и затаенной чувственности. Это вся душа художника, воспевшего новое на земле явление Dame Venus[3], только что решившейся выступить из глубин своего подземного убежища, куда ее загнала христианская аскеза. В то же время это и душа раннего Возрождения, того чудесного момента, когда человечество снова соблазнилось обожанием плоти и когда люди едва только начинали верить, что весь запретный мир земных радостей отныне им доступен. Но не так *просто* поверил в снятие запрета сам Боттичелли. Он пытался *связать* христианскую чистоту, христианское целомудрие с тем, что его манило и соблазняло, и оттого искусство его получило оттенок греховности и как-то особенно украсилось этим греховным соблазном. А от сознания греха до горького раскаяния – один шаг. И так понятно, что именно Сандро, из многих художников Возрождения, с особенным энтузиазмом последовал за призывом Савонаролы, что он понес свои картины на костер. В глубине души он не мог не знать, что целомудрие этих нагих девушек есть лишь маска дьявольского наваждения.

Сандро – самая патетичная фигура во всем том движении, что представляет в искусстве поворот от заветов христианства к «абсолютной свободе духа». Но рядом с ним возникают в представлении и другие гениальнейшие личности, которые все представлены божественными произведениями на выставке. Одни знаменуют предельную ступень христианского благочестия, и их искусство всецело посвящено созерцательной мистике. Другие ищут (но с бóльшей простотой, нежели Сандро) примирить законы церкви с новым светским духом. Третьи, наконец, являются «всецело новыми людьми», для которых все

Микеланджело. Мадонна Дони



С. Боттичелли. Рождение Венеры

сводится к материальным ощущениям, к тому, что видит глаз и осязает рука. Святой живописец, Фра Анджелико из Фьезоле, полнее и цельнее других выражает высоту, достигнутую церковной мечтой как раз в тот же момент, когда стал пробуждаться от векового сна древний Пан (на выставке чудесный его алтарец из Сан-Марко и ретабль[4] из Перуджи). Другой монах – Фра Филиппо Липпи, похитивший из монастыря свою любовницу и получивший (за свои заслуги перед искусством!) разрешение на ней жениться, выражает некий компромисс между искусством чисто церковным и искусством светского оттенка (на выставке особенно замечательны его знаменитое тондо из Палаццо Питти и пределла к луврской «Мадонне с двумя святыми»). Общие черты с Липпи имеют великие инициаторы нового искусства, Мазолино и могучий стилист Мазаччо, а также нежный Пезеллино и ученик Фра Анджелико – Беноццо Гоццоли. Наконец, Учелло, Кастаньо, оба Поллайоло, Гирландайо выражают в искусстве полное торжество земного, светского начала. Вся эта борьба идей происходит во Флоренции и как-то уживается с непонятной для нас взаимной терпимостью, но одновременно аналогичные явления можно наблюдать и в остальной Италии, причем церковность в некоторых центрах преобладает над светскостью, в других же светское начало все более берет верх над церковным. К явлениям, наиболее цельно выражающим преданность религии, принадлежит творчество сиенцев и в сильной степени – живопись Перуджи, Падуи, Феррары и Венеции. Напротив, определенно светским характером отличается творчество Пизанелло из Вероны, венецианца Карпаччо, сицилийца Антонелло да Мессина и умбрийца – Пьеро делла Франческа. Отдельным колоссом высится личность падуанца Мантеньи, объятого желанием воскресить дух и бронзовую мощь древнего Рима и доходящего в преследовании этого идеала до какой-то изуверской предвзятости. Но пример его действует по-разному на современников: одним он сообщает лишь особенную формальную чеканность (Кривелли),

другим помогает достичь особой выразительности (Джованни Беллини) или впечатления чего-то грандиозного (Козимо Тура, Косса).

Обо всем этом в ярких и внушительных примерах напоминает то, что сейчас выставлено в первых залах Пти-Пале. Подходить к этим, поистине, «мировым» картинам XIV и XV веков с исключительно эстетической точки зрения, констатировать в них только чисто формальные и технические завоевания значило бы оставлять без внимания то, что в них *самое главное*. Но и дальше нельзя рассматривать как нечто «исключительно художественное» творчество таких гигантов *мысли*, таких *поэтов*, таких *трагиков*, как Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Корреджо, Джорджоне, Тициан и Лотто. Даже спокойное, своеобразно-квиетическое искусство Моретто да Брешиа или празднично-величавое творчество Паоло Веронезе не допускают узкоэстетической точки зрения, не говоря уже о самом мятежном из итальянских живописцев, о создателе космических вихрей – Тинторетто, который в красках и в композициях как бы говорит языком библейских пророков. Лишь к началу XVII века вся эта буря затихает, и окончательно пустеет итальянское искусство в следующем столетии. Там уже все только утеха и радость, прелесть мастерства, забава всякими курьезами, а если иногда кто-нибудь из художников и вспомнит про прежнее, то он уже *не убеждает*, а лишь изумляет виртуозностью и тем еще, до чего блестяще ему удается скрыть пустоту (опустошенность) своей души под оболочкой театральной эффектности. Но сколько как раз и среди этих представителей упадка духа в искусстве Италии баснословно одаренных людей, как хотелось бы некоторых из них включить в тот Парнас, на котором под сенью лавровых рощ живописцы общаются с величайшими поэтами и мудрецами...

1935, 25 мая

III

Мы сделали общий обзор выставки и остановились лишь на картине, особенно характерной для эпохи «среднего» Возрождения (да простится мне введение не очень удачного термина), – на «Рождении Венеры» Сандро Боттичелли. Теперь следует поделиться другими, наиболее сильными впечатлениями, и это-то особенно затруднительно, ибо слишком многие произведения производят одинаково сильное впечатление и принадлежат они к самым разнообразным категориям. Во всяком же случае, я бы не мог ответить на анкету, которую собирает «Эксцельсиор», сумевший при непонятном попустительстве властей пристроить небольшую конторку у самого входа в картинное отделение выставки, у которой сидит некий старец, раздающий всем проходящим бюллетени для голосования – на предмет установления, *какое именно* из всех собранных произведений есть *самое прекрасное*. Такая игра представляется мне сущей профанацией, и я Бога молю, чтобы не получила «премию мировой красоты» одна из моих любимых картин.

Какие же эти самые дорогие моему сердцу шедевры? Боюсь, как бы один перечень их не занял много строк. Если же себя принудить остановить выбор, скажем, на тех картинах, обратное отбытие коих из Парижа представляется особенно огорчительным, то перечень мой значительно сократится, причем я не стану упоминать картин из Лувра, ибо они-то у нас как раз *остаются*. Кстати, зачем, спрашивается, их-то подвергали такому trimballage-у[5]? Лондон в 1930 году от этого воздержался и в этом показал, насколько все же у англичан больше пиетета к искусству.

Задумал я сначала расположить имена художников в совершенном беспорядке, желая тем подчеркнуть «равенство всех гениев перед Аполлоном». К сожалению, при этом получалось подчас столь странное соседство, что эту мысль я вынужден был оставить. Пришлось ограничить себя и исключением многих и как раз *самых* моих главных кумиров, ибо что еще можно сказать нового и «личного» о Тициане и о Рафаэле? Кроме того, несколько художников из моих самых любимых представлены на выставке слишком незначительными или не характерными примерами, а кое-кто даже и вовсе отсутствует по причинам абсолютно непонятным.

В XIV и XV веках я выбрал «Рождество Богородицы» Пьетро Лоренцетти и алтарь с тем же сюжетом Сассетты, четыре образа Симоне Мартини, «Мадонну со святыми» Амброджо Лоренцетти, обе фрески Андреа дель Кастаньо, пределлу Фра Филиппо Липпи, «Явление Богородицы Св.Бернарду» Филиппино, две картины из жития св.Бернардино Фьоренцо ди Лоренцо, «Преображение» Беллини, «Мадонну под деревом» Чимы, портреты герцога и его супруги Пьеро делла Франческа. В XVI веке я остановился бы на «Отдыхе Святого семейства» Корреджо, на «Проповеди св.Лючии» Лотто, на «Распятии» Гауденцио, на «Цирцее» Досси, на «Св.Николае» Моретто, на «Сусанне» Тинторетто, на «Иоанне Крестителе» Веронезе. Наконец, для XVII–XVIII вв. мой выбор останавливается на «Бахусе» Караваджо, на «Уснувшей девушке» Фетти, на «Пастушке» Пьяцетты, на обоих панданах[6] Тьеполо, на портретах Гисланди и на «Венециях» Гварди. Но еще раз я оговариваюсь. Если бы не были так знакомы «Св.Георгий» и три сюжета из пределлы Сан Дзено Мантеньи или портреты Рафаэля, или «Концерт» и «Гроза» Джорджоне, или все картины Леонардо и т.д., то, разумеется, их бы я цитировал на первых местах и им бы посвятил наиболее пламенные восторги. С другой стороны, я не прочь был бы присоединить к перечисленным мною неоспоримым шедеврам такие вещи, которые хоть и не Бог знает какого достоинства, однако как-то особенно занимают или настраивают. Хотелось бы и поспорить по поводу двух картин, вызывающих наибольшее недоумение: «Мадонна со святыми» Франческо Коссы и «Положение во гроб» Понтормо. Первая возмущает многих «уродством» типов и сумрачностью колорита, картина же Понтормо огорчает как маньеризмом поз, так главным образом чрезвычайно пестрой своей «раскраской», из-за которой она уподобилась какому-либо модернистскому плакату...

Те два варианта «Рождения Богородицы», с которых начинается мой перечень, принадлежат оба к сьенской школе. Но Пьетро Лоренцетти представляет необычайно *передовую* Сьену первой половины XIV века, тогда как Сассетта выражает приблизительно через столетие ее же странную *отсталость*. Но оставляя в стороне вопрос о времени возникновения, лучше сосредоточить внимание на *прелести* этих «жанровых» картин, вводящих нас в самый интим тогдашней «буржуазной» жизни, – не хуже, нежели это делали разные северные художники. Это «введение в интим» достигнуто как всей «декорацией», перспектива которой создает достаточно иллюзорное впечатление пространства, и этому же впечатлению способствуют и всякие бытовые подробности в обстановке, в одеждах; особенная же уютность получается от самой передачи *рассказа*, от того, что мы бы назвали теперь «анекдотической стороной». Так, у Лоренцетти святая роженица, лежа на своей постели, беседует с пришедшей ее навестить «дамой», одетой в ярко-красное платье, а у Сассетты она умывает руки прежде, чем прикоснуться к тому угощению, что несут служанки, и в обеих картинах нянюшки и мамушки на первом плане заняты пеленанием новорожденной у пылающего камина. Обе картины (я нарочно называю эти ре-

А. Лоренцетти. Рождество Марии. Фрагмент

табли таким «светским» словом) прекрасны, но при всем своем умышленном «простодушии» картина Пьетро Лоренцетти остается монументальной. Могучий мастер решил, в виде исключения, потешить себя в непривычном роде; напротив, у Сассетты строгую мужественность заменила какая-то грациозная и непроизвольная хрупкость.

Подобную же параллель можно провести между произведениями двух других великих сьенцев – между образом «Торжества Богородицы» младшего брата Пьетро Лоренцетти Амброджо и между рядом образов Симоне Мартини. Но тут оба художника принадлежат к одному поколению, и разница в их подходе к задаче основана исключительно на их темпераментах, а не на какой-либо эволюции всей школы. Есть что-то грозное в картине Амброджо, в этом «апофеозе» Пречистой Девы, на который собрались и силы небесные, и густые полчища святых, на который явились и три загадочные фигуры, олицетворяющие не живые существа, а идеи. Одна, вся золотая, представляет Любовь (Caritas); она присела к самым ногам Марии. Другая, ступеней ниже, одетая во что-то темное, держит в руках башню – это Надежда. Третья, вся в белом, Вера – смотрит в зеркало, в котором отражается тайна святой ипостаси. При этом у Амброджо не найти лазури отверстых небес, как у Фра Беато Анджелико; это и не радостный вихрь заката, как в «Небе» Тинторетто. Царит настроение какой-то обреченности, настроение Судного Дня, в который не будет пощады тем, за кого не заступится эта строгая Царица, пожертвовавшая Сыном, чтобы спасти человечество...

У Симоне Мартини, напротив, весь мир сияет в золоте; золотом окружены божественный вестник и слушающая его слова Мария; среди золотого же сияния развертываются эпизоды трагедии Сына Человеческого. Да и самые эти эпизоды переданы в таких *приятных*, ясных красках, что хоть и полны выразительности прекрасно сгруппированные действующие лица, однако, в общем, от всего этого не содрогаешься, а напротив, всем этим *любуешься*, как чудесной сказкой. И с каким искусством все это сделано! Как понимаешь, что именно от Симоне, от этого бесподобного мастера, пошел весь расцвет поздне-готической миниатюры, а вслед за тем и все лучшее, что дали и нидерландская, и французская, и немецкая живопись. Вообще Симоне Мартини – большой гений. Это отнюдь не какой-либо отстававший архаик – un retardataire. Это настоящий *пионер*, сумевший сделать огромный шаг после того, уже огромного, шага, который был сделан Дуччо, отказавшегося от византийских формул. Но гений Симоне лирический с несколько даже сентиментальным оттенком. У него все поет мягким, заглушенным хором; оркестровка его полная, но нежная и чуть заглушенная. При этом изысканность его носит определенно *аристократический* оттенок – недаром он так пришелся ко двору в Авиньоне. Глядя как раз на эти картины (на выставку они присланы Антверпенским музеем), приходит на ум, уж не принадлежал ли этот переносный алтарец самому папе, не украшал ли он когда-то престол личной капеллы Наместника Христова – в его роскошном замке на берегах Роны?..

Но вот из Сьены XIV века мы переселяемся во Флоренцию XV века, и весь характер живописи меняется. Светский дух берет верх, с небес мы спускаемся на землю. Сассетта и Андреа дель Кастаньо (ум. в 1457 г.) жили почти в одно время, но этого никак не скажешь, глядя на их произведения. Первый – человек средневековья, второй – всецело принадлежит к *новому времени*. Рядом с его монументальным изображением полководца Пиппо Спано на выставке висят картины его современника Учелло, изображающие какие-то знаменитые в анналах Флоренции битвы, но и этот «победитель турок» точно

явился сюда, чтобы командовать какой-либо бойней, чтобы ринуться среди леса копий, чтобы сокрушить врагов ударами своего меча. Все в этой мощной фигуре олицетворяет безумную отвагу и только ее. Такому человеку было мало дела до спасения собственной души, до прославления святых имен Марии и Иисуса. Безбожник-головорез, этот красивый закованный в железо воин взирает на все, что не принадлежит его смертоносному ремеслу, с пренебрежением. Да и помещенная на другом конце той же стены колоссальная «Сивилла» Кастаньо отлично может сойти за Беллону, за «музу войны». Есть нечто необычайно *почвенное*, даже деревенское в этой фигуре, которая за два века как бы уже предвещает натурализм Караваджо. В техническом же смысле обе эти фрески (снятые в XIX веке со стен виллы Кардуччи-Пандольфини) принадлежат к самому поразительному и прекрасному, что осталось от той эпохи.

И вот как странно – Кастаньо, этот атлет живописи, этот жестокий и странный, по свидетельству Вазари, человек, имел вполне достойного соперника по искусству в лице слишком нежного сердцем расстриги-монаха Фра Филиппо Липпи (1406–1469). Из всех художников Флоренции в первой половине XV века именно это «священное лицо» возвышается на один уровень и с Кастаньо, и с Учелло. Но не ликами своих Мадонн, имеющих иногда черты его возлюбленной, не трогательностью рассказа, не ясностью красок захватывает Липпи, а силой, мощью и совершенно исключительной своей самобытностью. Вероятно, приверженцы традиций были в свое время еще более смущены его иконографическими новшествами, его свободным сочинением, нежели его «скандальными авантюрами». Но Липпи в то же время был еще самый чуткий из художников Флоренции. Он мог, когда было нужно, выразить и благочестие, и всю поэзию молитвенной сосредоточенности. Едва ли он при этом лицемерил и представлялся (как говорят, это делал Перуджино, святость которого была якобы вся построена на «подделке» под религиозное чувство). Липпи был очень сложной и страстной натурой. Он обладал способностью себя настроить на разнообразные лады и переходил от одного настроения к другому, всюду оставаясь искренним и правдивым.

Как раз на выставке имеются два разительных примера этой его способности. Еще более, нежели «Мадонна с лицом Лукреции Бути», какой-то земностью дышит величественная, «реалистическая» алтарная картина из Лувра «Богоматерь со святыми». Между тем пределла к ней (прибывшая из Уффици) и особенно средняя часть ее соперничают с Беато Анджелико в смысле совершенно гениальной передачи какой-то сказочной мистики. Этот ангел с сияющим скипетром, упавший к ногам Марии, чтобы возвестить ей близость ее кончины, то, как во всей фигуре Богоматери выражена ее «скорбная радость», а также и то, как художник представил легендарное прибытие апостолов, добытых ангелами со всех концов мира, все это в сияющей красками картине говорит об истинном вдохновении.

От бежавшего в мир монаха Липпи и от похищенной им из монастыря девушки родился сын, названный Филиппино (1457–1504) и избравший себе отцовскую профессию. Но можно ли таким прозаическим словом – «профессия» назвать искусство этого художника, начавшего свою деятельность с подражания монументальному стилю Мазаччо и превратившегося постепенно в какого-то истеричного безумца, который с одинаковым исступлением выражал всякие душевные переживания и хвалился своими археологическими знаниями. Первый период этой эволюции Филиппино, период «до-болезненный», представлен на выставке совершенно реалистическим портретом привратника Кармелитского монастыря; последний – *уродливым* «Св.Иеронимом в пусты-

Филиппино Липпи. Явление Марии св. Бернарду

не». Но *пленит* Липпи не этими *крайними* произведениями, а своими шедеврами, относящимися к 1470 году, к середине его творчества, и более всего картиной из тихой флорентийской церковки Бадии, увидать которую здесь, в Париже, как-то особенно удивительно, до того она срослась со всем окружающим, до того она казалась там на своем месте.

Если хотите, и эта картина не лишена болезненности. Это не простой, наивный рассказ о том, как Божья Матерь явилась святому Бернарду и помогла ему сложить посвященное ей песнопение, а это именно *видение* – некое «чудо материализации», при котором художник заставляет нас *присутствовать.* И до какого же состояния он должен был сам себя доводить (у Беато Анджелико экстаз был его *обычным* состоянием), чтобы представить все с такой абсолютной конкретностью, оставаясь в то же время всецело в каком-то молитвенном трансе. Это поистине *единственная*, не имеющая себе равных картина. Это и не картина, это не обыкновенный алтарный образ, а какая-то *исповедь души*, но исповедь, сказанная великим поэтом, для которого ритм ре-

чи и искусство выбирать и слагать слова есть какая-то натуральная функция. Что меня более всего всегда изумляло в «Видении св.Бернарда», это *выдержанность* всего, и эта выдержанность тем более поражает, что при этом вся картина носит оттенок какой-то надорванности, что она вовсе не вызывает впечатления мощного самообладания. Филиппино точно все время, пока писал, должен был преодолевать желание разрыдаться, забиться в истерике, не выдержав ужасного напряжения восторга и умиления. Но такое состояние бывает не только мучительным, но и исполненным удивительной сладости... Поистине не только сам художник достиг в этом своем шедевре той высоты, которой он больше никогда не достигал, но и вся религиозная живопись на рубеже между средневековьем и Возрождением достигла в «Видении св.Бернарда» своего самого высокого выражения. Связать воедино экстаз и мастерство, реализм и визионерство – это ли не чудо, одно из тех чудес, которые, увы, не повторяются, которым не дано повторяться.

1935, 1 июня

IV

Из двух великих реалистов XV века, умбрийцев Мелоццо и Пьеро делла Франческа, на выставке представлен только второй. Однако и о колоссальной мощи Пьеро можно судить, только побывав в Ареццо, где фрески мастера в лапидарном стиле бестрепетно и все же внушительно рассказывают историю святого Креста. В Париже же искусство Пьеро представлено четырьмя картинами, из которых, впрочем, и большой ретабль из Перуджи и «Мадонна с ангелами» из Урбино принадлежат скорее кисти его верного ученика Фра Карневале и лишь дают общее представление о характере исканий самого Пьеро и об его склонности к серой гамме. Зато, несмотря на небольшой формат, совершенными и типичными шедеврами мастера должны почитаться профильные портреты герцога Урбинского и его жены, особенно же оборотные стороны этих картин, изображающие аллегорические триумфы восседающих на колесницах, влекомых конями и единорогами Федериго Монтефельтро и Баттисты Сфорца. Самое замечательное в этих небольших картинах – это насыщенность их светом и воздухом. Не сыскать ничего подобного не только среди творений, современных Пьеро, но и в дальнейшей эволюции живописи – вплоть до Вермера в XVII веке, до Лиотара в XVIII и до того, что передача «открытого воздуха» стала в минувшем столетии очередной задачей европейской живописи. Поистине на десятки верст стелется под сияющим небесным сводом гористая даль! И с неподражаемой точностью угаданы отношения между собой светлых красок. То, как выделяются белые античные кони на фоне озера, почти одинаковой с ним силы тона, является своего рода чудом, и кто умеет наслаждаться живописью как таковой, тот может без конца любоваться одной этой, так классически просто и верно разрешенной труднейшей проблемой.

К чудесам пейзажной живописи принадлежит и вся серия картин из перуджинской Пинакотеки, посвященных житию св.Бернардина и писанных каким-то очень искусным художником. Принято считать, что это произведения Фьоренцо ди Лоренцо, но новейшие исследователи предлагают в них видеть юношеские произведения самого Перуджино. На выставке только две из этих восьми картин, имеющих, благодаря своей светлой матовости, чрезвычайной выписанности, характер увеличенных страниц из какого-либо мисселя[7], но как раз эти две картины самые интересные. На одной – святой монах возвращает к жизни некую благородную девицу, которую обступают родные, на другой –

святой Бернардин излечивает раненого юношу. Самые события переданы с минимальной затратой режиссерской изобретательности и с совершенным пренебрежением к драматической экспрессии, но зато сколько мог бы почерпнуть для себя из этих картин какой-либо балетмейстер. Как элегантны позы, жесты, как все приятно и изящно сгруппировано. И какие костюмы по моде дня возникновения этих перлов (1473 год)! Более же всего занимают и радуют глаз декорации, в которых разыгрываются эти сцены, – внутренность роскошнейшего палаццо и чудесный сказочный пейзаж, развертывающийся перед ренессансным дворцом.

Совершенно в другом роде оба пейзажа на картинах двух великих венецианцев той же эпохи: Джованни Беллини (1430–1516) в его шедевре Неаполитанского музея «Преображение Господне» и у Чимы да Конельяно в его «Мадонне под деревом». В обоих случаях главная суть не столько в фигурах, сколько в том, что мы видим позади них и в чем чувствуется особая творческая *радость*. Эти пейзажи не передают какой-либо определенной местности, и все же кажется, точно они целиком списаны с натуры. Картина Беллини принадлежит к среднему периоду его деятельности, к тому моменту, когда он только еще «отходил» от суровых заветов Мантеньи и как бы начинал открывать природу, глядя на нее собственными глазами. Еще жестки формы облаков, гор, скал, построек, деревьев, но во всей красочной гамме и в том, как внимательно изучены разные подробности, сказывается уже то непреодолимое *увлечение*, которое привело затем (совсем на старости лет) великого художника к непосредственной правдивости, к тому самому, что легло в основу очарования *всей венецианской школы*. И какая прелесть одна эта, совершенно никчемная здесь жанровая подробность – этот пастух, гонящий (на втором плане) коров, или этот мотив какой-то деревенской изгороди, которая на самом первом плане должна способствовать иллюзорности картины.

О полном *овладении* формулой «правдивого пейзажа» говорит картина Чимы, служившая до войны одним из главных украшений Венского музея и лишь в 1919 г. согласно условиям мирного договора «вернувшаяся на родину». Тому, с какой точностью передано здесь померанцевое дерево, у которого расположились Богородица, св.Иероним и святой Людовик, мог бы позавидовать сам Леонардо, один из первых принявшийся систематически изучать формы природы. С таким же понимающим усердием переданы и другие деревья, листва которых нежно вырисовывается на фоне ясного неба. Но еще прекраснее весь фон – этот городок слева, громоздящийся по склонам холма, эта роща, у которой пасется ослик, эта дальняя цепь гор. Написано это с некоторой сухостью, с излишней, быть может, мелочностью; в живописи Чимы еще нет размаха, нет увлекающей стихийности, и по его стопам придут Джорджоне и Тициан, и эта любовно изученная природа наполнится в их творении жизненными соками... После периода какого-то прилежного (сколь милого, сколь трогательного!) ученичества настанет эпоха настоящего мастерства.

Корреджо и Лотто – явления близкие. Оба представляют какое-то женственное начало в живописи и в то же время – первые отклонения от «здоровья Ренессанса» к «болезненности барокко». Но из них великий пармский художник сравнительно быстро нашел себя, достиг настоящей полноты выражения, приобрел безупречное мастерство в распоряжении им же изобретенными формами. Не то с Лотто (1480–1556), который так и остался до конца жизни мятущимся, неуравновешенным искателем, для которого каждая удача странно сплеталась с провалами. Его «Мадонна со святыми» на выставке характерна для него именно своими недостатками – до какой *гримасы* мог дой-

ти художник в поисках чего-то своеобразного и островыразительного. Вертлявым позам, изощренным формам соответствует неприятная, граничащая с чем-то притворным, пестрота красок. Много неприятного есть и в том знаменитом запрестольном образе из Ези (1531 г.), в котором Лотто представил, как святая Лючия докучает своим вдохновенным красноречием проконсулу, а в пределле которого целое стадо попарно запряженных быков не в силах оттащить девушку от подножия трона с восседающим на нем закоренелым язычником. Для того чтобы оценить эти совершенно необычайные произведения, нужно лучше знать Лотто в целом, нужно видеть грандиозные его алтари в Бергамо, надо привыкнуть к его манере изъясняться, и тогда этот «истеричный безумец» завоевывает сердца (в том же роде, как их завоевывает Филиппино Липпи). Тогда начинается *увлечение* им и даже всеми его недочетами, в которых столько всегда душевных излияний. Тогда и «Св.Лючия» начинает пленять и увлекать, как сцена из превосходной драмы, мастерски поставленная. А какой мастер Лотто, какой знаток своего дела! В этом сразу убеждаешься, если обращаешься к его поистине гениальным портретам, из которых как раз два наилучших на выставке. Один, изображающий какого-то надменного старика с лицом безжалостного ростовщика, прямо пугает своей интенсивной жизненностью. Другой, напротив, передает черты какого-то юного поэта или философа. Прекрасное, очень бледное лицо с аристократической любезностью повернулось в нашу сторону, но чувствуется, что ему не до нас, что ему трудно оторваться от заключенной в книгах премудрости, что ему дороже всего сосредоточенность, почти монастырский покой и тишина уединения. Крошечная ящерица, с бесшумной грацией приползшая тут же по стволу, несомненно, должна что-то олицетворять, но, как это всегда бывает у Лотто, загадка остается неразгаданной.

Нашу беседу о Корреджо, о Моретто, о Веронезе приходится отложить до другого раза, но я не могу удержаться, чтобы сейчас же не высказать своего восхищения перед Тинторетто. Великий мастер представлен на выставке разнообразными картинами, характерными для главных этапов его развития. Но среди этих образцов творчества имеется и такой шедевр, который стоит совершенно отдельно и говорит сам за себя, безотносительно к тому, «представляет» ли эта картина еще что-либо.

Это – «Сусанна» из Венского музея. Обаятельность ее так велика, что устроители выставки не нашли ей другого, более достойного места, нежели то, что в большом овальном салоне, в «Трибуне», приходится ровно насупротив одного из драгоценнейших памятников истории искусства – «Святого семейства» Микеланджело, которую точно сторожат его же два мраморных «пленника». Но тондо Буонарроти – это безупречное решение чисто формальной задачи, это своего рода кунштюк[8], который оставляет нас *холодными*. Напротив, шедевр «венецианского Микеланджело», если далеко не отличается таким же овладением рисунка и такими же знаниями человеческого тела, захватывает наше внимание и приковывает его.

Как будто это очень «доступная» картина, т.е. такая, которая вовсе не требует *особого* подхода. И в то же время это одна из тех картин, которая, несомненно, заключает в себе какую-то магическую силу. Не сочетанием ярких колеров подкупает она, не красотой изображенной на ней женщины, не меткой и верной передачей природы. Все в ней несколько неправдоподобно, ирреально – начиная с «утрированной» перспективы и кончая резким противопоставлением света и тени. Что-то нарочито подстроенное, нарочито жеманное есть в позе Сусанны, а также в том, как один из любострастных старцев

15—3756

подползает, чтобы подсмотреть неосторожно обнаруженные прелести «стыдливой вдовы». И все же картина дышит жизнью, своей, ей самой присущей жизненностью – мало похожей на нашу простую действительность.

«Сусанна» принадлежит к среднему периоду творчества Тинторетто (она относится приблизительно к 1555 г.), к тому периоду, когда мастер, расставшись с прежней своей цветистостью, еще не поддавался тому мрачному настроению, которым отличается все его позднейшее творчество. Это если и не радостная, то все же *сияющая* картина, точно впитавшая в себя солнце и вновь его излучающая. Тело Сусанны погружено в полутень, и все же оно буквально *светится*... Но что значат слова перед тем неопределимым, чем эта картина покоряет, чем она возбуждает восторг и в чем, наконец, она так *современна*, так полно отвечает именно нынешним запросам к искусству живописи. Тинторетто писал ее, разумеется, не имея ничего иного в виду, кроме как удовлетворение своей прихоти. Он писал ее в каком-то возбуждении минуты, подпав посетившему его вдохновению, – ведь картина, несомненно, *вся сразу* возникла в его воображении и затем *вся сразу* вылилась в такой именно форме, в какой он ее замыслил. И в то же время картина эта так отличается от всего того, что тогда почиталось за прекрасное, она так опередила века, она так «импрессионистична», в ней заключена такая смелость, что приходит на ум: уж не писал ли ее художник XVI века в расчете на то, чтобы ею порадовать каких-то далеких потомков. Не есть ли это своего рода *завещание*, предназначенное для понимания и для оценки теми, кто явятся через много-много поколений, при совершенно иных условиях жизни, при иных вкусовых требованиях.

1935, 8 июня

V

Еще лет 40 назад историческая оценка в отношении живописи XVII века в Италии сводилась к противопоставлению «эклектического академизма болонцев» «грубому натурализму Караваджо». Оба явления, впрочем, рассматривались как почти эквивалентные и лишенные интереса с точки зрения людей, обладающих изящным вкусом, выработанным эстетикой XIX века. Итальянское сеиченто оказалось в таком пренебрежении, что некоторые музеи, особенно богатые произведениями этого времени (напр., болонская Пинакотека или даже Дрезденская галерея), чуть не получили оттенок некоторой заштатности. Более всего потерпели при этом развенчании болонские академики, эклектики и идеалисты, но и оценка отца натурализма Караваджо немногим отличалась от оценки его соперников. Если Караваджо уже не корили за безвкусие, если его даже и похваливали за добрые намерения, за то, что он когда-то боролся против условностей маньеризма, то все же ему ставили в вину и его черноту, и беспомощность его композиций, а также все то, в чем Караваджо, при всей своей революционности, выдавал свою принадлежность к веку Карраччи и Доменикино.

Но теперь за последние годы отношение историков к итальянскому сеиченто стало меняться, и в результате этого «пересмотра» и «скучные болонцы» показались не столь уж скучными, враг же их, «чудак Караваджо», занял положение одного из самых значительных явлений в истории искусства вообще. Ведь влияние его не ограничилось его родиной, но распространилось с поразительной быстротой и оказалось плодотворным для дальнейшей эволюции всей европейской живописи.

Но и оставляя в стороне давний спор о том, кто был прав – те ли, кто, следуя за Карраччи, возымели намерение покончить с маньеризмом позднего Возрождения и вернуть искусству его былую благородную строгость, или те, кто, следуя за Караваджо, не заботились о благородстве, а обращали все свое внимание на точную передачу видимости, историки пришли к убеждению, что Караваджо чудеснейший, Божией милостью, *живописец*. Несомненно, что не только его (нигде не записанные) теории способствовали распространению его влияния, но главным образом тому способствовал его *пример* – та *красота*, которая получалась у него из-под кисти. В конце концов вовсе суть не в том, что Караваджо с точностью изображал действительность, что он не стеснялся при этом нарушать как церковные традиции, так и заветы знатоков изящного, не в *бунте* величие его и прелесть, а в том, что он создавал нечто внушительное, убедительное и увлекательное потому, что *прекрасное*.

В один день никак нельзя заставить душу и сердце проделать такую эквилибристику, благодаря которой можно было бы совместить впечатление от Джотто и Лоренцетти с впечатлениями от Корреджо и Тинторетто или впечатление от Сандро и Липпи с впечатлениями от Караваджо и Тьеполо. Каждое из этих явлений (из этих групп явлений) означает целый мир идей и чувств. Люди былых времен, более здоровые и цельные, не могли бы и подумать о таком совмещении. Но мы теперь научились обнимать необъятное и приобрели в этом отношении даже известную виртуозность. В *один день* невозможно насладиться как следует и Беато Анджелико, и Тинторетто, и Караваджо, но, распределяя эти наслаждения, можно все же их испытать все – с достаточной силой. Другой вопрос, полезно ли это и не получится ли от этого какая-то отрава, потому лишь менее убийственно действующая, что принимаешь ее с известной дозировкой. Зашли мы теперь, во всяком случае, в этом совмещении так далеко, что отказаться от него уже не можем – мы *нуждаемся* в сменах и в достаточной степени натренировались, чтобы при этом сохранять какое-то душевное равновесие.

Не следует в один день с прочими залами рассматривать те залы на итальянской выставке, в которых сгруппированы произведения барокко – сеиченто и сеттеченто. Но, дав себе передышку, необходимо все же эти залы осмотреть, необходимо потому, что и в них содержится бездна красоты, что здесь, в двух шагах от «Вакханки» Карраччи и от «Купания Дианы» Доменикино, от божественной «Аталанты» Гвидо висят произведения Кастильоне, Джузеппе М.Креспи, Пьяцетты, Каналетто, обоих Тьеполо, Гварди и Лонги. Я жалею о том, что ряд мастеров из этих двух столетий представлен на выставке скорее слабо, а иные и вовсе пропущены. Так, пропущен грандиозный импровизатор Лука Джордано (ибо никак за ним нельзя оставить ту дрянненькую подражательную картину, которая идет под его именем), пропущен и прекрасный пейзажист Мола, пропущены многие генуэзцы, а также «неаполитанский Тьеполо» Себастьяно Мура. Но и за то, что есть, спасибо итальянцам – громадное. Есть на что посмотреть, чем полюбоваться и на чем поучиться.

Я только что указал на то, что Караваджо ныне предстает не только в своем значении «отца натурализма», но и просто во всем великолепии своей *живописи*, и как раз из немногих дошедших до нас ранних картин мастера его «Бахус» на выставке с решительностью свидетельствует об исключительных чисто *живописных* его достоинствах (найдена она несколько лет тому назад в запасных складах флорентийской Уффици). Кроме нее, Караваджо представлен еще тремя громадными и весьма значительными полотнами с религиозными сюжетами, а также прекрасным портретом мальтийского гроссмейстера

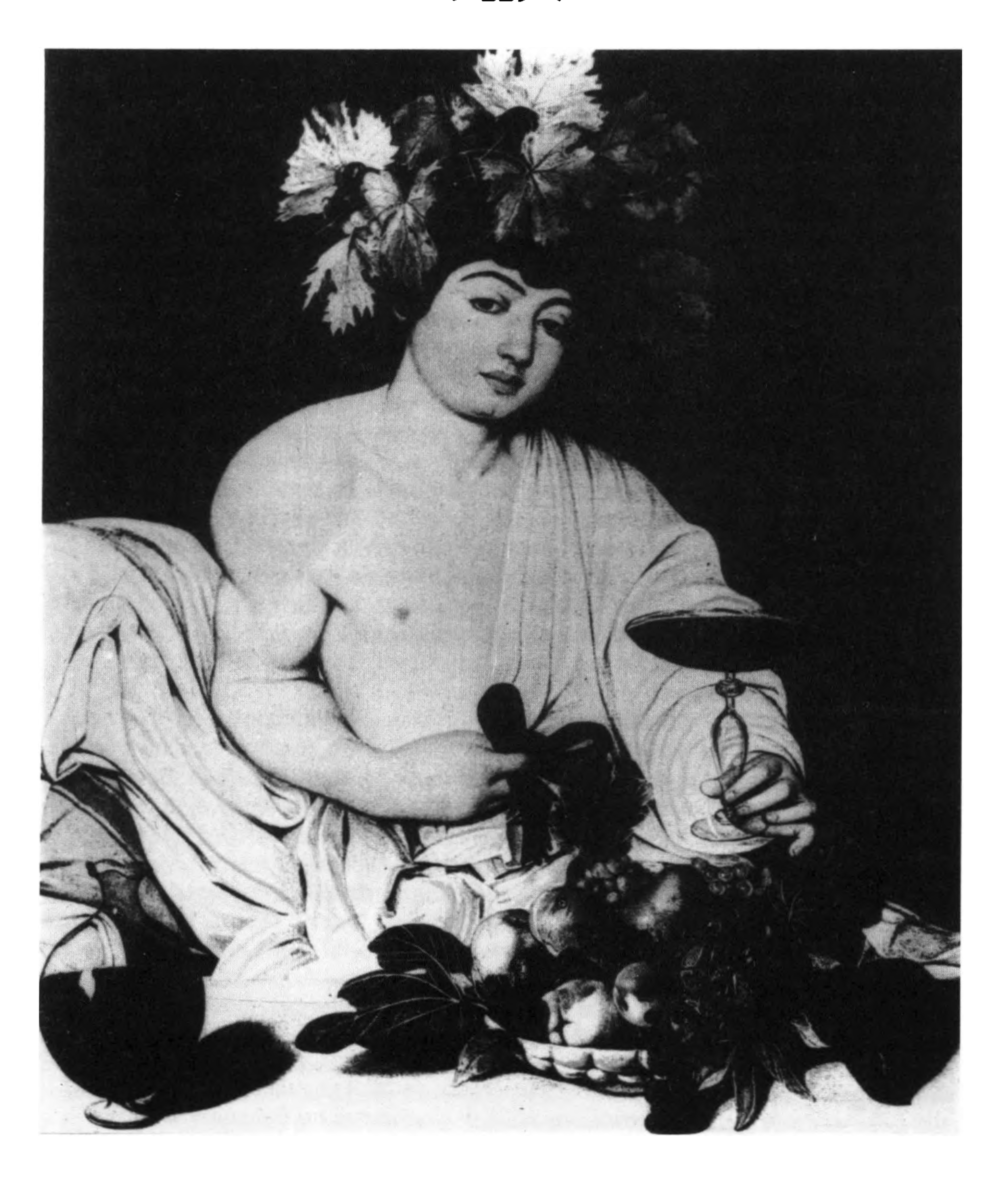
Виньякура (из Лувра); но все это бледнеет рядом с этим его шедевром. По свидетельству его биографов, Караваджо здесь изобразил самого себя (в зеркале), и если это так, то художник, только что прибывший из своей родной Ломбардии в Рим, в это время был действительно совершенно юн, но тем более поражает зрелость мастерства, а также и то, с каким простым упорством мастер запечатлел сразу же в одной из самых ранних картин свою profession de foi[9].

Это, разумеется, не «Бог Бахус», это юноша, почти мальчик, который напялил на себя венок из винограда, уселся поудобнее на постель и как раз собирается хлебнуть «черного» вина, налитого в хрустальный бокал. Тот же Караваджо не прочь был иногда задаваться всякой экспрессивностью. Изобразив, например, «Амура-победителя» (Берлинский музей), он придал этому веселому мальчугану выражение насмешливо-вызывающее. Но в этот первый период Караваджо было не до того; надлежало напрячь все свое внимание на выполнение поставленной задачи, задача же заключалась в том, чтобы как можно проще и точнее изобразить то, что было у него перед глазами. При этом передача натуры здесь выходит за пределы механического списывания. Культ плоти выражен с такой интенсивностью, что это уже есть своего рода *идеализация.* Да и вообще самые тривиальные вещи приобретают у Караваджо значительность как в смысле форм, их пластичности (их «кубизма»), так и в смысле цвета.

Чудесные «натюрморты» мы находим и у нидерландцев, и у итальянских прерафаэлитов, и у венецианцев, но такой настойчивости и при этом такого высокого стиля в передаче не найти ни у кого. Лишь иногда к тому же идеалу приближались Веласкес, Сурбаран, Шарден; к тому же стремились Мане, Сезанн. То, что вещи у Караваджо представлены с полным пренебрежением к их декоративности, без малейшей заботы о какой-либо прикрасе, выдает полное осознание мастером своей силы.

В прошлом году были устроены в Париже две выставки «караваджизма на французской почве». Одна была целиком посвящена братьям Ленен, другая дала возможность познакомиться с искусством совершенно было забытого Жоржа де Латура. Но как было бы интересно и поучительно, если бы была устроена грандиозная выставка, посвященная *самому* Караваджо и всему его потомству – своего рода апофеоз караваджизма. Каким бы тогда учитель, среди последователей которого мы нашли бы величайших художников Испании, Франции, Голландии и Фландрии, показался величественным, как ясно обозначились бы и все его личные качества. Среди последователей Караваджо были и более блестящие, нежели он, виртуозы, были чудесные красочники (Йорданс, Веласкес), были фанатики правды, доходившие до большой иллюзорности, до «фотографичности» (Вермер, Лиотар, наш Венецианов); иные, как Рубенс и Рембрандт, несомненно, возвысились над Караваджо всей силой своей поэзии, стихийностью своего творчества и ощущением потусторонности. Но и с лучшими Караваджо выдерживает сравнение, в отношении же весьма многих обладает и весьма значительным преимуществом, – тем, что мы теперь склонны были бы назвать стильностью.

То, что когда-то принимали за отражение в его искусстве плебейской грубости или буйного его характера (в истории нравов Караваджо обладает такой же нелестной славой, какой обладают Кастаньо и Бенвенуто Челлини), то самое представляется теперь исполненным божественной ясности, тем, что французы выражают словом «sérénité»[10]. Быть может, Караваджо в жизни и был задирой, бретером[11], человеком, пренебрегавшим элементарными правилами порядочности, быть может, этот революционер действительно объявил вой-



Караваджо. Вакх

ну всякому идеализму, но тем не менее произведения его обладают каким-то своеобразным идеализмом. Картины «скандалиста» Караваджо действуют своей благородной сдержанностью; они точно окружены какой-то зоной тишины – они монументальны и величественны.

Даже когда Караваджо изображает муки святых или «Призвание апостола Матфея», или «Видение Савла», он остается внушительно-спокойным (но отнюдь не вялым и безразличным); этой чертой его творчества можно себе объяснить то, что художник, несмотря на возбужденную им ненависть в официальных кругах, был все же завален заказами. Простые люди среди его современников должны были ценить в его картинах (особенно в церковных) их непосредственность, их искренность (то самое, что через полвека стало особенно привлекать в искусстве Рембрандта); мы же умеем и это все ценить, но, кроме того, мы особенно ценим в Караваджо именно присущую его картинам *классичность*. Странным кажется это слово в приложении к творчеству такого пресловутого бунтаря, но как иначе выразить то самое, что открыло доступ его картинам в церкви, как иначе выразить именно их *благородство*? Ведь даже там, где Караваджо настаивает на чем-то «мужицком», тривиальном, он остается в силу особенности своего дара горделивым и благородным, что и роднит со всем *благородным*, в Италии рожденным искусством.

Приходится кончать беседу об итальянской выставке, о том ее отделе, который заполняет произведениями пяти веков залы Пти-Пале. Ведь необходимо еще побывать в отделе итальянского искусства в XIX и XX столетиях, устроенном в Жё-де-Пом*.

Но как трудно покидать этот главный отдел! Сколько в нем прекрасного – на все вкусы. И как будет печально расставаться со всеми этими дорогими гостями, доставившими нам столько радости. Покинут Париж (и уже, вероятно, навсегда) и образа Симоне Мартини, и «Венера» Боттичелли, и «Святой Бернард» Филиппино, и тинтореттовская «Сусанна», и «Бахус» Караваджо, и «Пастушка» Пьяцетты... Но утешиться мы можем тем, что все же столько чудесного из созданного искусством Италии останется в парижских музеях, только следует при этом пожелать, чтобы эти чудеса (среди которых есть и первоклассные шедевры, которым завидует сама Италия), чтобы они были, наконец, приведены в лучшее состояние и чтобы они были выставлены в более достойных условиях, нежели те, в которых они до сих пор пребывали.

1935, 15 июня

[1] Прекрасно, поразительно!
[2] «Мадонна в кресле-носилках» (ит.)
[3] Венеры
[4] алтарь, запрестольное украшение (от *retable*)
[5] перетаскиванию
[6] парных картинах (от *pendant*)
[7] молитвенника (от *missel*)
[8] фокус, трюк (от нем. *Kunststück*)
[9] кредо, символ веры
[10] ясность, безмятежность
[11] дуэлянт, забияка (от *bretteur*)

* За последние недели открылось и, кроме того, немало весьма интересных выставок. Из тех, что представляют исторический интерес, необходимо указать на выставку, устроенную г.Стерлингом в «Эколь де Медесин» (составлена она целиком из художественных сокровищ, принадлежащих Факюльте), на выставку в «Архиве Танца», посвященную празднествам, на выставку гравюры у Шарпантье, но особенно на первоклассное собрание французских рисунков, выставленное в галерее Beaux-Arts[изящных искусств] под заманчивым предлогом познакомить нас с личностями знаменитых коллекционеров XVIII века. Об этой последней выставке, делающей честь нашей молодой соотечественнице г-же Асе Рубинштейн (ей принадлежит и сама идея ее), я буду писать отдельно. Любопытна также выставка у Ги Стена, состоящая из картин, «ищущих своих авторов».

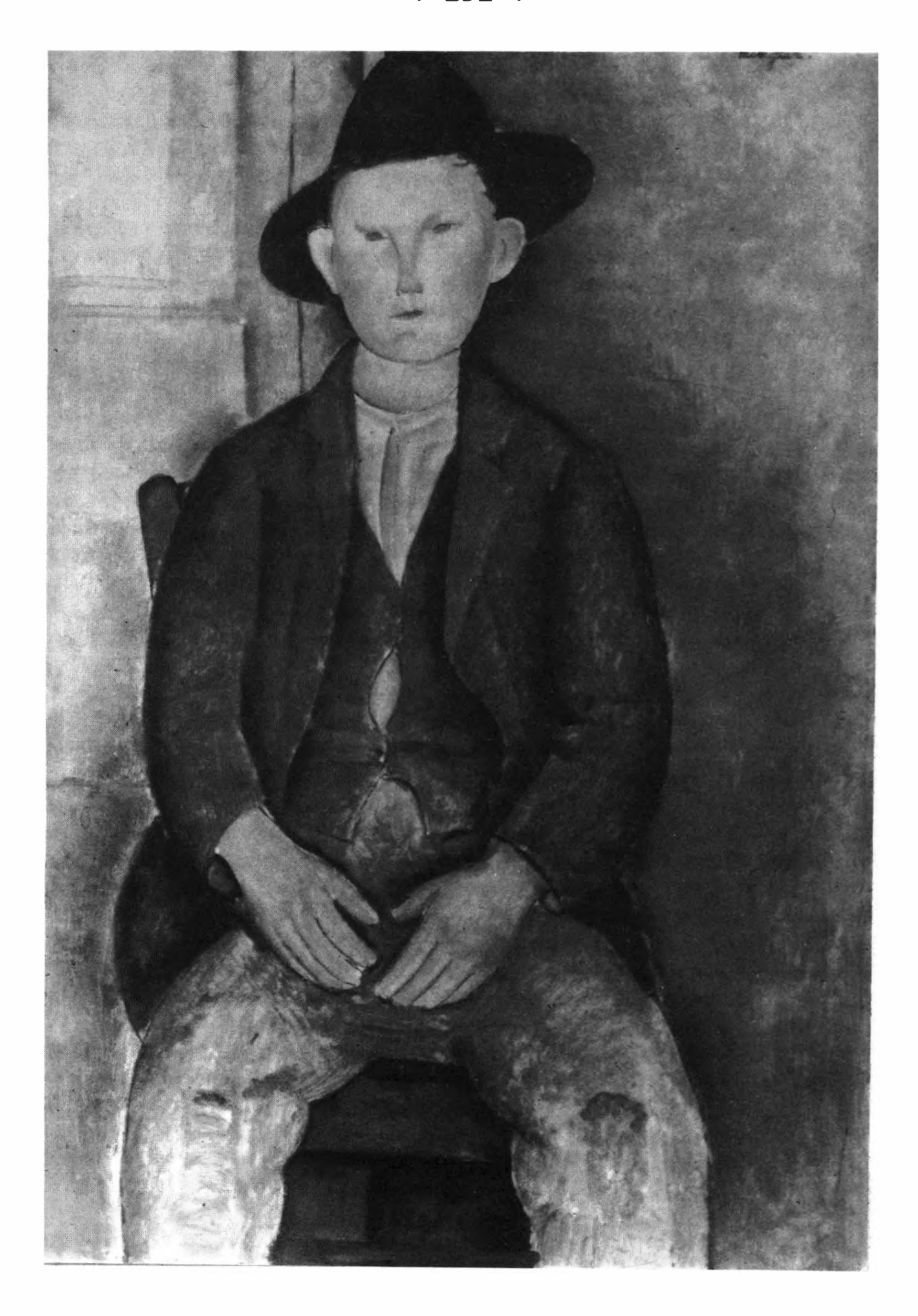
ИТАЛЬЯНСКАЯ ВЫСТАВКА

XIX век и современный отдел

Я уже отметил, что устроители итальянской выставки поступили совершенно правильно, отделив произведения XIX и XX веков от того, что является старым и, в разных смыслах, классическим искусством. То и другое никак не равноценно и не равнозначительно, и непосредственное соседство вещей столь разных только вызывало бы всякие, для новейших школ невыгодные и несправедливые, суждения – как это и было с выставкой Гренобльского музея. Однако из этого еще не следует, чтобы выставка, устроенная в Жё-де-Пом, была лишена интереса. Напротив, она также заслуживает *нескольких* посещений, и во всяком случае двух, ибо и тут я не советую совмещать впечатление от искусства XIX века с впечатлениями от искусства последних десятилетий. Это разные по своему устремлению, по своим достижениям явления, и это тоже *две эпохи*. Одна говорит о том не лишенном приятности и уюта прозябании, в каком, несмотря на отдельные вспышки, пребывала итальянская культура в течение XIX века; другая говорит о том новом «возрождении» или «воскресении», которым отмечена духовная и политическая жизнь Италии с самого начала текущего века – особенно с момента прихода к власти Муссолини.

Однако до сих пор эта обновленная Италия не нашла себе полного выражения в искусстве. Если не считать ряда архитектурных памятников и колоссальных работ по урбанизму. Итальянская же живопись, скульптура и декоративное искусство до сих пор несколько отстают и не успели выработать вполне соответствующего значению момента *стиля*. Во многом же чувствуется и *форсировка*. Но элементы, из которых это новое и соответствующее обновленным настроениям искусство *может* образоваться, уже налицо. Имеется ряд превосходных талантов, владеющих значительным мастерством, и можно быть уверенным, что благодаря их соединенным усилиям народится нечто действительно внушительное и целостное. Существующий ныне в Италии строй, опекающий всю общественную жизнь, обязан этим талантам предоставить для того и все возможности, что, впрочем, в отношении ряда художников уже и сделано, причем и результаты оказались обнадеживающими. Пока же на выставке если и нет ничего особенно поразительного (менее всего удачна наиболее монументальная по размерам, но и очень уродливая картина Примо Конти), то как раз с личностями, с дарованиями многих лучших современных художников Италии мы можем познакомиться в Жё-де-Пом, и от знакомства этого возникает и доверие к дальнейшим успехам итальянского искусства.

Увы, среди тех, кто подавали *наилучшие* надежды, есть и исключительный талант, ныне уже не числящийся среди живых – Амедео Модильяни. Попрежнему картины безвременно, на чужбине скончавшегося художника производят благодаря своим нарочитым искажениям мучительное впечатление, но даже и эти черты исполнены художественности; штрих его всегда выразителен и уместен, каждая хотя бы чудовищно искаженная фигура жизненна. И какая у Модильяни чудесная краска! Все у него *держится*, все связано, все имеет декоративный смысл, и даже в самых тривиальных мотивах его искусство *монументально*. Вот кто оказал бы настоящие услуги в создании *стиля* нового итальянского искусства. Смерть не дала Модильяни эту задачу выполнить, но нет сомнений, что его указаниями, его примером воспользуются другие.



А. Модильяни. Маленький крестьянин

Искусство Модильяни насыщено такой силой, что оно не может не действовать даже на тех, кто в этом не отдает себе отчета... На выставке мастер представлен рядом характерных картин, среди которых в декоративном смысле особенно интересны два женских «ню».

Гораздо менее полно и удачно представлены другие два замечательных таланта – Джино Северини (род. в 1883 г.) и Джорджо Кирико (род. в 1888 г.), оба обладающие совершенно особенным декоративным чувством и владеющие своеобразной и благородной красочной системой. Но этих двух художников мы уже хорошо знаем – особенно Кирико, которого вполне можно зачислить в парижскую школу. Между Северини и Кирико, по существу, ничего нет общего. У одного все построено на внимании к правде, другой – безудержный фантаст. Отличительная черта Северини – сдержанность и какая-то скромность. Кирико – буйный оргиаст, обладающий даром поражать, озадачивать. В искусстве Северини есть что-то народное, почвенное; оно полно искренности, искания правды, меры и благородства; Кирико до правды, до натуры нет никакого дела, и искусство его интеллектуальное, целиком выдуманное, а подчас даже и нарочито надуманное. Отсюда и ощущения, вызываемые каждым из мастеров, совершенно различны. Северини успокаивает, располагает к несколько печальной созерцательности; Кирико тревожит, будоражит. Что если бы оба художника обменялись тем, что у каждого в излишней степени? Доля разумности и спокойствия помогла бы Кирико справиться с его тяготением к вычуру, постепенно превращающемуся в надоедливую формулу; доля темпераментности придала бы творчеству Северини ту силу «захвата», которой ему до сих пор не хватает*.

Можно, при желании, противопоставить и двух других современных художников Италии – Феличе Казорати (род. в 1886 г.) и Марио Тоцци (род. в 1895 г.). Но тут противопоставление было бы аналогичным, скажем, тому, которое можно было бы установить между Караваджо и Карраччи. Впрочем, если уподобление еще очень незрелого искусства Тоцци «ученому» искусству главы болонской школы есть скорее парадокс, то сравнение Казорати с отцом натурализма совершенно естественно, и возможно, что это даже отвечает намерениям самого художника. Во всяком случае, Казорати один из самых *мощных* «живописцев-пластиков» нашего времени. Ему знакомо упоение в вылеплении форм, и производит он эту лепку с исключительным и притом чисто живописным мастерством. Иным обе картины Казорати на выставке с лежащими нагими женщинами могут показаться лишенными смысла, и художник действительно едва ли ставил себе в них даже какую-либо определенную декоративную задачу. Но *живописный* смысл в этих картинах имеется, и он имеется в такой же мере, как в «Бахусе» Караваджо. Не то, *что* изображено, а то, *как* это изображено, с каким предельным совершенством и мастерством написано, как сгармонированы краски, какой эмалевой плотностью отличается техника! Признаюсь, мне так по душе искусство Казорати, что я затрудняюсь найти, чего именно ему не хватает. Достаточно для торжества современного итальянского искусства послужит художник, если обстоятельства не дадут ему «развернуться», но, разумеется, будет *еще* лучше, если Казорати найдет себе применение в чем-либо более достойном и значительном.

* Весьма замечательны на выставке мозаичные самоцветные натюрморты Северини, и очень хорош его двойной портрет. Кирико же представлен тремя просто-таки безобразными картинами-формулами. Если художник сам повинен в таком выборе, то нельзя не пожалеть об отсутствии вкуса и самокритики в этом столь любопытном мастере.

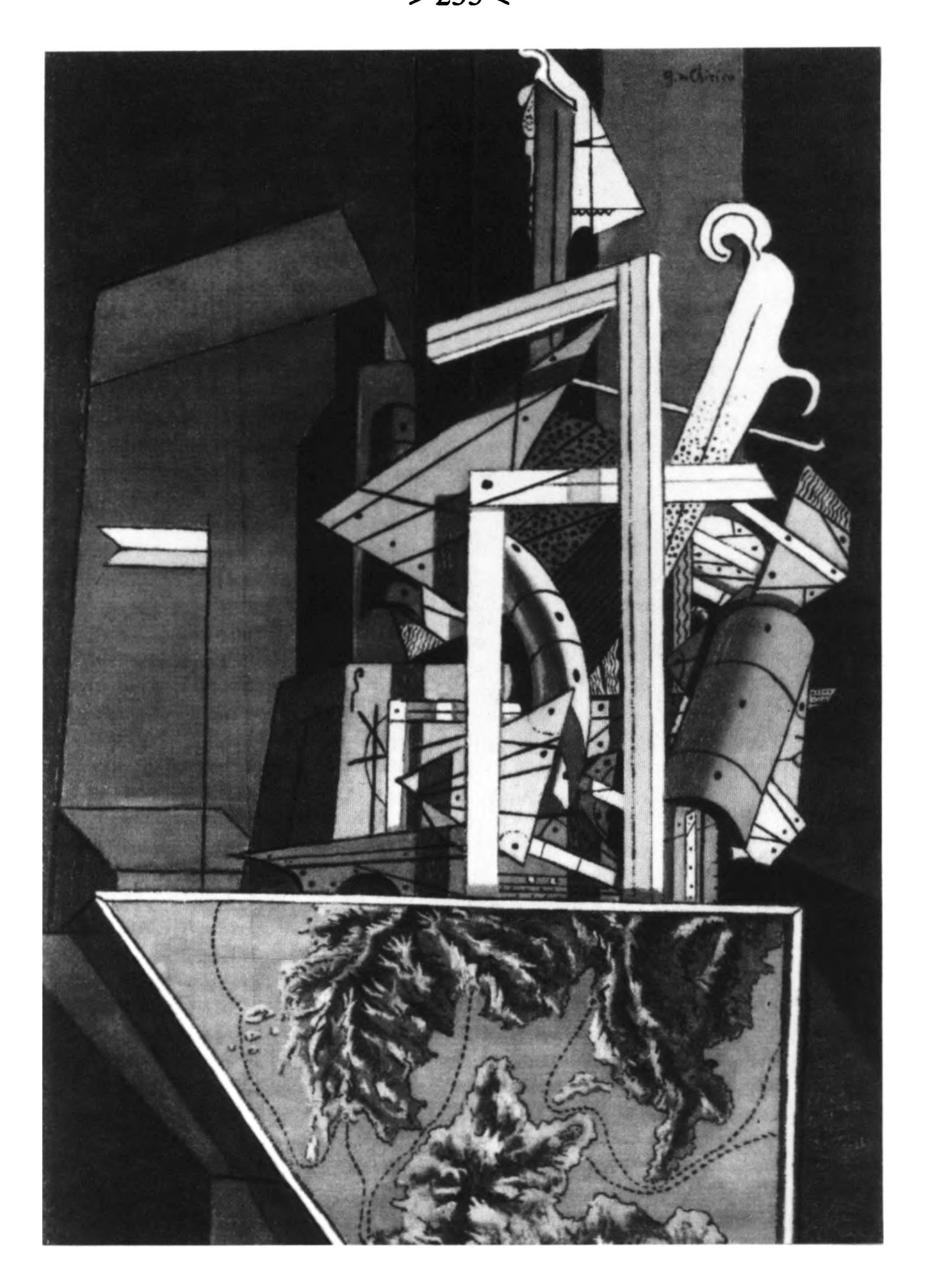
Что же касается Тоцци, то тут уж *совершенно необходимо*, чтобы он эту возможность развернуться получил. Этому нео-академику и декоратору *нужны* стены. Я думаю, что если бы ему выдалась задача более серьезная и ответственная, то он сумел бы стать и более серьезным, избавился бы от того, что грозит со временем превратиться в нудную рутину. Расположение к рутине, к формуле у Тоцци обнаруживается в не меньшей степени, нежели у Кирико. Если последний начинает приедаться своими «голыми мужиками», хвостатыми конями, реквизитами из классической трагедии и гипсовыми обломками, то и в Тоцци начинает раздражать предпочтение живым людям каких-то манекенов, а также его ограниченная гамма резких красок и повторяющиеся эффекты освещения. И вот хотелось бы, чтоб более серьезные и ответственные задачи принудили бы его к усидчивому труду, к самодисциплине. Во всяком случае, художник обладает своеобразным чувством ритма, своеобразным умением распределить свет и тени, обладает и тем даром внушительности, который требуется от людей, призванных покрывать фигурами и красками большие плоскости, будь то в храмах или в общественных зданиях.

Однако перечисленными мастерами далеко еще не исчерпывается то, что представляет собой особенно значительное итальянское искусство муссолиниевской эпохи, и как раз о самых знаменитых на родине художниках мы еще не упомянули. Выставка дает о многих из них довольно полное представление, а все вместе они говорят о сильном биении художественного пульса, о том, что в Италии есть массы еще почти вовсе по-должному не использованных сил.

Новая эра в живописи начинается в сущности с Сегантини (1858–1899), со смерти которого прошло уже 36 лет. В нем и душа новая, рвущаяся к выявлению огромных и глубоких идей, в нем выявляются и первые поиски нового языка форм, упрощенного, монументально-внушительного. В то же время Сегантини – экспериментатор, в своих поисках новой техники приближающийся к французским дивизионистам и пуантилистам. Представлен мастер на выставке с достаточной полнотой, и по-прежнему его творчество внушает *глубокое уважение**. В этом искусстве есть что-то подвижническое, и усилие сделано поистине колоссальное. Но почему все же искусство Сегантини ныне «умолкло»? Почему в себе теперь не находишь перед его поэмами-картинами, воспевающими мощь и здоровье альпийской природы и простоту пастушеского быта, прежнего трепета? Или мы еще больше ушли от природы; окончательно изверились в возможности вернуться к земле, опроститься?

Часть художников, представленных на выставке, – простые реалисты, славные, бодрые живописцы, красивые и красочные: Артуро Този (род. в 1871 г.), Арденго Соффичи (род. в 1879 г.), Армандо Спадини (род. в 1883 г.), Кампильи, Дани, Колаккини, Салиетти и более модернистские, более свободные – блестящий Филиппо Де Пизис, Джанно Ваньети, Фаусто Пиранделло. Другие задаются преимущественно стилистическими задачами. Сюда относится столь неудачно представленный на выставке, но на самом деле очень значительный мастер Примо Конти, сюда же Акилле Фуни, Ферручо Ферраци, Феличе Карена (род. в 1879 г.), Марио Сирони (род. в 1895 г.) и близкий к Казорати гольбейнист-караваджист Антонио Донги (род. в 1897 г.). Отдельно стоят «симплисты», Черакини, Узеллини и вся группа правоверных футуристов, оказывавших в течение значительного периода большое влияние на всю

* Здесь два шедевра мастера: знаменитая картина «Две матери» и «Высокие пастбища»; здесь же очень значительная картина первого периода творчества «Коровы у барьера»; здесь же большая фантастико-аллегорическая композиция «Ангел жизни» и, кроме того, четыре картины.



Дж. Де Кирико. Меланхолия ухода

Мартини. Юдифь и Олоферн. Фрагмент

школу. К стилистам следует причислить и лучших скульпторов современной Италии, вполне заслуживших свою славу – Либеро Андреотти и Артуро Мартини, а также автора «Лежащей девушки» Альфредо Бьяджини. Вообще же в скульптуре, в искусстве лепки, ваяния и отливания из бронзы итальянцы остались на большой высоте, и даже тогда, когда они поддаются разным болезненным веяниям моды, они остаются мастерами техники и формы. Необходимо еще при посещении Жё-де-Пом обратить внимание и на графический отдел, а также на предметы декоративного художества, в которых много своеобразной фантазии и изящного вкуса.

Совершенно иные настроения, нежели в современном искусстве Италии, живут в произведениях XIX века. В них мы находим ту Италию, к которой мы относились когда-то с нежностью, но на которую принято было взирать несколько свысока. То была милая Италия веселых макаронщиков и ленивых ладзарони[1], шумливая, сильно грязноватая, но в своем роде необычайно уютная и отдохновительная. Мы и теперь, при всем нашем уважении к грандиозным преобразованиям последних лет, вспоминаем о той исчезнувшей Италии с любовью и благодарностью. Хорошо там жилось в этом грандиозном «Отеле-Музее» – по крайней мере, нам, иностранцам, а на то, что под видимой бес-

печностью уже и тогда чувствовались всякие брожения и слышались какие-то подземные раскаты, принято было глядеть не без иронии – мол, куражитесь, а только как до дела дойдет, так возьмет верх ваша умудренная историей резиньяция[2]. Этим самым настроением прежней Италии веет и от лучших ее художественных представителей за XIX век, и даже к тем из них, кто задавались задачами, в те времена казавшимися когда-то глубокими и значительными, мы сейчас склонны относиться с некоторой «снисходительностью» как к искусству, хоть и очень приятному, но второстепенному, провинциальному, отжившему. Об этом, однако, подробнее в другой раз.

1935, 22 июня

Итальянская выставка. XIX век

Сегодняшнее мое, последнее, письмо об итальянской выставке я посвящаю XIX веку, сгруппированному в нижних залах Жё-де-Пом. Здесь – главы истории искусства, начинающиеся с классицизма Кановы и кончающиеся на Больдини, которого, впрочем, с таким же правом можно считать представителем искусства Франции, ибо мастер провел в Париже полжизни. За период в 100 с лишком лет сменились, по меньшей мере, четыре поколения художников, и столько же мы можем отметить определенно выраженных художественных направлений, но в Италии ни одно из них не получило своего решительного выявления, и даже те, что возникли в Италии, получили свое главное развитие вне ее границ. В начале XIX в. считалось еще, впрочем, что, лишь вдыхая благородный воздух Рима, художник может приобщиться к аполлоновой благодати. Но гостившие в Италии иностранные художники менее всего обращали внимание на то, что создавали местные художники, а затем наступило даже нечто вроде прозрения, и было объявлено, что в Италии и у итальянцев нечему учиться – там-де все упадочники, спасение же свое можно найти только в Париже.

Упреки итальянскому искусству XIX века в упадочничестве были, в общем, довольно справедливы, ибо и лучшим итальянским художникам за это время не хватает захватывающей силы, и почти все они грешат против хорошего вкуса, во всяком случае, против того, что за таковой сейчас почитается. Но имеются и исключения из этого правила, по-прежнему говорящие об исключительной художественной одаренности итальянцев. Ряд итальянских живописцев создали в XIX веке произведения, поражающие виртуозностью техники и блеском красок; ряд скульпторов прославились на весь мир мастерством в лепке, в отливке из бронзы, а также знанием человеческого тела; ряд архитекторов создали в Италии памятники, принадлежавшие к наиболее внушительному и передовому из всего, что создала архитектура XIX века. Что же касается более скромных художников и представителей ремесел, требующих особой сноровки рук, то им нет числа. Нигде и в XIX веке так не обрабатывали дерева, металлов, камня, не творили таких чудес в области мозаики, нигде нельзя было найти таких превосходных мастеров дел штукатурного, ювелирного и т.д., как в Италии. Но все это производство или отличалось подражательностью, зачастую переходившей в преступную подделку, или же угождало требованиям массового потребления главным образом наводнявших страну-музей туристов.

Из этого моря средней талантливости уже давно пора спасти все то, что достойно сохранения. Работу эту и проделывают за последние годы историко-художественные критики в Италии, и сейчас уже произведена главная выбор-

ка, отделение наиболее достойного от всякого вздора и мишуры. Но этот процесс далеко еще не завершен, и многое требует проверки и добавлений.

Кое-что из того, что на наш глаз, не затуманенный национальным самолюбием, вовсе не заслуживает вечной славы, попало сгоряча в первый разряд, и, наоборот, кое-что по-прежнему остается недостаточно освещенным. Недостаточно, например, оценены «маленькие пейзажисты» первой половины XIX века, между тем иные среди них без сомнения являются настоящими продолжателями чудесного искусства Гварди и Каналетто*; и особенно несправедливы историки искусства в XIX веке к художникам-декораторам, тогда как такими мастерами, как Гонзаго Базоли, Санквирико в начале XIX века, а в позднейшие времена такими мастерами, как Мандзини, Феррарио, Ровескалли, Цуккарелли, Феррари, Италия может *гордиться*. Все это были великие кудесники в театральной иллюзорности и совершенно изумительные фантасты!

Из тех художников Италии XIX века, с реабилитацией которых мы не можем согласиться, особенно нас озадачивают пользующиеся очень большим фавором по ту сторону Альп Транквилло Кремона (1837–1878) и Даниэле Ранцони (1843–1889). Их приторность вызывает определенно неприятное чувство, и мы никак не можем найти в них следов якобы унаследованного от Винчи «ломбардского сфумато», на которое любят указывать их поклонники. Не совсем понятно нам возвеличение и Антонио Фонтанези (1818–1882), пейзажи которого в лучшем случае можно сопоставить с Зимом и с Равье. Напротив, хорошо сделали устроители выставки, что ограничились лишь двумя, тремя довольно скромными примерами исторической живописи, хотя в свое время эти «историки» и играли доминирующую роль, а на международных выставках им отводились самые почетные места. Не приходится особенно сожалеть и о том, что классицизм представлен лишь несколькими художниками – с Кановой и Аппиани во главе, тогда как пропущен такой «вождь», как Каммучини. Без всего этого на такой *избранной* выставке, как та, что устроена в Жё-де-Пом, *можно* было обойтись.

Зато в отношении нескольких других художников хочется воскликнуть: «Мало!» Только что начнешь «входить во вкус» при изучении того или иного мастера, как уже ознакомление с ним прерывается. В других случаях берет досада, что художник представлен *слишком* разнообразно, тогда как хотелось бы его изучить в той как раз области, которая если и мало ценилась в свое время, то все же дала возможность полнее всего выразиться и красочной одаренности, и острому чувству жизни. Особенно такую досаду испытываешь в отношении знаменитейшего мастера Италии XIX в. Доменико Морелли (1823–1911), религиозно-исторические картины которого (три из них на выставке) в свое время так же волновали общественное мнение (и не в одной Италии), как аналогичные сюжеты Тиссо, Верещагина, Поленова, Уде и Беро. Нельзя отнять у этих картин Морелли и режиссерскую изобретательность, и драматический смысл, и остроумие в реконструкции исторического прошлого, но насколько было бы приятнее его ощущать только как *чистого* живописца!

Но перейдем к тем картинам XIX века, для которых *особенно* стоит эту выставку посетить и которые достойны остаться в памяти. Среди этих главных приманок мы находим несколько превосходных портретов Франческо Айеса

* Из всей этой группы, особенно блиставшей в акварели, на выставке фигурирует один только Джачинто Джиганте (1806–1876), представленный, между прочим, большой и прекрасной акварелью, изображающей внутренность барочной церкви с пестрой толпой молящихся. Но почему же отсутствуют римлянин Каффи и миланец Мильяра?

(1791–1882) (особенно хороши ранние портреты мастера, несколько напоминающие портреты Делароша), бойкие жанры Эtторе Тито (род. в 1859 г.), жанры и городские ведуты полупарижанина Де Ниттиса (1846–1884), мощные, прекрасно писанные картины с животными братьев Палицци и чудесные куски живописи Джованни Фаттори и Антонио Манчини (1852–1930). Настоящими шедеврами живописной кухни следует у последнего считать оба портрета отца художника, портрет в рост г-жи Панталеони и «Ню в соломенной шляпе». Отдельно упомяну произведения художников, о которых мы имели до сих пор скорее смутное понятие, но с которыми теперь особенно хотелось бы ближе познакомиться. Что, например, в целом представляют собой автор загадочного интерьера Томмазо Минарди (1787–1871), или автор революционного по сюжету, но все же совершенно уютного жанра «Шитье красных рубашек» – Одоардо Боррани (1830–1905), или авторы приятнейших картин «На террасе» и «В беседке» Дальбоно и Лега? Может быть, настанет момент, когда все они будут лучше изучены, и тогда именно эти, в свое время вовсе не гремевшие художники займут еще если и не первые, то все же весьма почетные места. Наконец, имеются и несколько *первоклассных драгоценностей* на выставке итальянского искусства XIX века. К ним в скульптуре я отношу «Бахуса» Бартолини (1777–1850), и к ним же картины «После купанья» Фавретто (1849–1887) и «Place Pigalle»[3] Больдини (1842–1931). Я знаю, немногие в наши дни согласятся с таким моим присуждением первых премий. В «Бахусе» уж очень легко сослаться на то несколько томительное впечатление, которое производит «спрятанность» ног этого очаровательного мальчугана, топчущего в ковше виноград; в картине Фавретто (во *всех* его картинах) современный эстетизм шокирован анекдотом и *чрезмерной* вкусностью красок («красочек»); Больдини же могут упрекнуть в черноте и в склонности к мелочности. И тем не менее все эти три произведения действительно capolavori[4], они одни говорят за то, что в Италии и в течение XIX века не умирала ни творческая сила, ни чувство жизни, ни мастерство самого высокого качества.

Особенно мне хочется остановить внимание читателя на картине Больдини. Художник прославился главным образом своими портретами, и несколько ретроспективных выставок, устроенных после его смерти, вполне закрепили за ним эту славу, несмотря даже на то, что модность некоторых из этих ультрасветских портретов успела превратиться в старомодность, но мне кажется, что Больдини заслуживает свою славу не только благодаря этим изображениям всего, что было самого элегантного и блестящего среди его современников, но в неменьшей степени и благодаря своим (к сожалению, немногочисленным) картинам, изображающим и деревенские, и городские пейзажи, а то и сложные бытовые сценки.

Многие художники писали Париж, пытались передать специфическую его атмосферу или «шик» столицы мира, но лишь немцу Менцелю и вот итальянцу Больдини удалось передать вместе с серебристым тоном, являющимся едва ли не главной «beauté de Paris»[5], и суетню Парижа, le grouillement[6] этого муравейника, в котором, слава Богу, еще не все муравьи подведены под один ранжир и где столько еще совмещается в странной гармонии разнообразия, безобразия, пикантной прелести и чудовищного уродства.

«Place Pigalle» – маленькая картина и изображает она лишь «уголок Парижа», к тому же того Парижа, который уже сильно отодвинулся в прошлое и который на картине не совсем таков, каким мы его знаем сейчас. Уже одно то, что дамы, переходящие через улицу, одеты так, как одевались бабушки наших модниц, или то, что в глубине вместо вереницы автомобилей проезжает

одинокий, столь провинциальный «лошадиный автобус», это уже как будто показывает, что перед нами не *наш* Париж, а какая-то давняя старина. Но вот – совершенно так же, как, наглядевшись на Гварди и на Каналетто, мы и современную Венецию не можем иначе видеть, нежели как «через их очки», так точно, наглядевшись и на «Place Pigalle» Больдини (и на некоторые Парижи его менее блестящего собрата Де Ниттиса), мы уже во всем, и даже в *самом нашем сегодняшнем*, узнаем то, что в Париже подметил этот острый ум, этот феноменальный глаз и этот, disons le mot[7], – тонкий поэт. Такой «зафиксированный мираж» – истинное чудо искусства, и только страна, давшая и в музыке, и в поэзии, и в живописи, и в архитектуре в течение многих веков *подлинные* чудеса, могла и в годы относительного упадка (вернее – передышки) родить такого волшебника, такого мага... Рядом с величайшими из прошлого Италии Больдини может показаться peu de chose[8], но не казался ли и Ватто peu de chose для тех, кто видел величие французской культуры исключительно в Пуссене, в Лебрене и во всем творчестве Grand Siècle-a?[9]

1935, 29 июня

[1] бродяг (от ит. lazzarone)
[2] покорность судьбе (от *résignation*)
[3] «Площадь Пигаль»
[4] шедевры (ит.).
[5] «красотой Парижа»
[6] кишенье
[7] скажем уж
[8] незначительным
[9] Великого века

ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКИХ РИСУНКОВ

Не знаю, многим ли понятна сама идея той интереснейшей выставки, которая сейчас устроена в галерее Вильденстейна (140, Фобур Сент-Оноре). Цель ее – почтить память ряда «знатнейших» коллекционеров прошлого и главным образом почтить их в качестве собирателей французских рисунков...

Но если даже эта идея может показаться чересчур специальной, то все же выставка заслуживает интереса самых широких кругов публики, ибо одно дело предлог, под которым удалось составить выставку, а другое – то, что она содержит. А содержит она уже давно не виданный по количеству и по качеству подбор первоклассных рисунков самых прославленных художников Франции за три века. Достаточно, если мы укажем на то, что на выставке 22 рисунка Пуссена, 8 – Клода Лоррена, 28 – Ватто, 9 – Грёза, 22 – Фрагонара, 36 – Буше, 19 – Гюбера Робера. И какие образцы творчества каждого из этих величайших мастеров рисунка! Поистине можно считать, что многие листы – высшие точки искусства рисования – этой магической отрасли искусства, в которой особенно одаренные люди иной раз на лоскутке бумаги несколькими штрихами, не прибегая к чарам красок, вызывают в воображении зрителя все, что им желательно было представить, – будь то мимолетная мысль или непосредственная зарисовка с натуры. Зарисовки с натуры бывают двоякого рода. Они то являются чем-то «совершенно бескорыстным», в чем художник просто пожелал запечатлеть пленивший его момент, без намерения его еще как-то использовать, то эта зарисовка с натуры предназначена служить пособием при создании задуманного более сложного произведения. Но во всех случаях *личные склонности* художника обнаруживаются как в выборе того, что надлежит запечатлеть, так и в линиях, в лепке тенями.

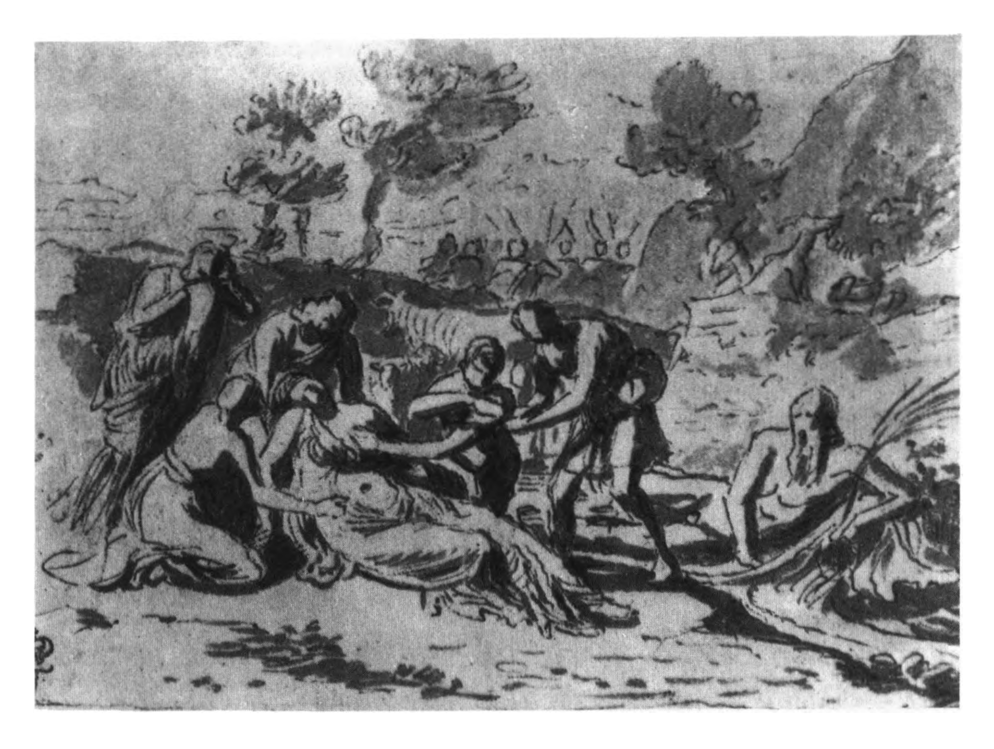
Рисунок в отношении картины занимает приблизительно то же положе-

ние, какое черновая рукопись занимает в отношении готового текста. Собирание оригинальных рукописей основано именно на интересе к личности писателя. Посредством вникания в почерк, ознакомления с поправками, с заменами, с изъятиями мы надеемся ближе подойти к этой личности, проникнуть в самый процесс творчества, угадать как бы самую художественную совесть автора. Иногда в коллекционере автографов говорит праздное любопытство, но обыкновенно сказывается почтенная любознательность – пиетет. Изучение же рисунка имеет еще и особое свойство, основанное на самой природе изобразительного художества. Рисунок действует *непосредственно сразу*, всем сочетанием своих линий, всем эффектом своей светотени. Интересно проследить по ряду рисунков, относящихся к той же теме, и сравнивать их с окончательной композицией, как художественная мысль слагалась и развивалась. Но, кроме того, каждый рисунок есть уже самодовлеющее художественное произведение, само за себя говорящее – без отношения к тому, получила ли данная мысль в дальнейшем более полное осуществление или нет. Интересно посредством рисунка ближе познакомиться с уже знакомым художником, проникнуть в тайны его творчества, но и там, где автор рисунка остается анонимным, рисунок может и радовать, и поучать.

Но вот область рисунка есть несколько заповедная область, в которую далеко не всякому дано проникнуть. Можно очень увлекаться картинами, живописью, а в рисунках все же ничего не понимать. И когда я говорю *понимать*, я вовсе не подразумеваю какое-то профессиональное «знаточество», знание истории искусства, право быть экспертом. Понимать искусство – это главным образом значит обладать даром *реагировать* на художественное произведение; в живописи это значит наслаждаться звучностью красок, их сочетанием, самой манерой, с которой они положены. Понимать художественное произведение – это еще значит обладать способностью проникать в намерения автора, угадывать то, чем он задавался, и получать от этого угадания особенное воодушевление. Иная картина действует только как ковер – пятнами и сочетаниями колеров, и об ее «поэтичном» смысле нечего справляться. Другая к этой внешней красоте прибавляет еще интерес того содержания, которое в нее вложено художником, и *особенно* ценим мы как раз те произведения, в которых вот это раскрывающееся перед нами содержание находит себе во внешней красоте таинственное и полное соответствие. Эта-то способность реагировать на изображение, на то, что изображено и как оно изображено, и есть *понимание*.

Дар понимания живописи есть уже редкость, но сколь бы он ни был редким и исключительным, этот дар принадлежит к тому порядку явлений, которыми человечество *гордится*, в которых оно видит с особой ясностью свою какую-то избранность, привилегированность. Словом, это есть один из признаков «аристократизма духа» или духовности вообще, а в духовности человек усматривает свою царственность, свою божественность... Редок этот дар, но при всей своей редкости рассеян он, подобно золоту, повсеместно и не составляет отнюдь какого-либо социального или расового преимущества. Но еще реже встречается дар понимания рисунка, и опять-таки это не какое-либо преимущество, получающееся от условий воспитания, среды, происхождения, а это истинный Божий дар, т.е. нечто врожденное и неизвестно откуда берущееся. Можно даже утверждать, что на свете больше превосходных рисовальщиков, т.е. людей, одаренных даром выразительно изображать вещи на плоскости, нежели превосходных знатоков рисунка, т.е. людей, способных оценивать удачу и мастерство прекрасного рисунка. Почему это так и с чего это природе вздумалось именно таким образом распределить свои дары, этого мы не знаем...

16—3756



Н. Пуссен. Спасение Зенобии из волн Аракса

Вот этой редкостью «дара знаточества» объясняется и то, что память о великих знатоках рисунка сохраняется с особым пиететом, и не только потому, что это были какие-то чудеса природы, «вундерманы»[1] вроде винных дегустаторов, а потому, что благодаря им совершился подбор самого драгоценного, что осталось от лучших художников прошлого. Часто сам художник равнодушен к своей подготовительной работе и мало ее ценит. Отслужил свою службу рисунок, и он может идти хотя бы на обертку. И какие тысячи, сотни тысяч рисунков ушли на обертку по нерадению самих художников или близких к ним людей? От некоторых самых больших мастеров прошлого до нас не дошло *ни единого* достоверного рисунка или же дошло их не более десятка (достаточно, если я укажу на Веласкеса, Халса, Ленена, Караваджо, не говоря уже о мастерах более древних). Иные более скрытные художники сами уничтожали свои подготовительные работы, не желая посвящать посторонних в тайны своего творчества... Словом, причин на то, что рисунки гибли, было всегда достаточно, и в этом уже можно видеть своего рода закон. Но погибло бы их гораздо больше, если бы не деятельность коллекционеров, людей, одаренных даром понимания рисунка и в силу этого движимых усердием, как их спасти и как их сберечь. Известия о таких людях мы уже находим в XV веке, но в XVI веке Джорджо Вазари открывает славный ряд толковых и систематических собирателей, своего же апогея коллекционерство рисунков достигает в конце XVII века во Франции, и с тех пор именно во Франции собирание рисунков получает характер чего-то закономерно развивающегося, какой-то очень специальной, но и очень интенсивной культуры. Такие фигуры, как банкир Людовика XIV Ябах (Жабак), как богач и меценат Пьер Кроза

(1665–1740), как шведский дипломат граф Тессин (1695–1770), как антиквар и историк искусства Марьет (1694–1774), как «брат фаворитки» маркиз де Мариньи, как герцог Альберт Саксен-Тешенский (1738–1822), как «друг Ватто» Жан де Жюльен (1686–1766), как архитектор Пьер Пари (1747–1819), достойны составить своего рода сонм героев от коллекционерства, и именно этим фигурам Жабака, которые относятся к XVII веку, посвящена выставка «Французского рисунка».

Некоторые из них представлены и самолично в портретах и в разных сувенирах, среди последних особенно умиляет крошечная акварель шведского живописца Олафа Фридберга, изображающая почтенную супругу графа Тессина, восседающую среди своего кабинета редкостей в замке Акеро. И все они представлены теми чудесами искусства, которые *сумели* оценить, которые они иногда со значительными жертвами *сумели* приобрести и которые если и не говорят об их творческом таланте, то говорят о не менее ценном таланте – о даре проникновения в чужое творчество и о способности как-то в него влюбляться. При этом все собрание в целом свидетельствует и о заслугах этих замечательных людей перед потомством. Благодаря им столько прекрасного сохранилось и дошло до нас. Ведь если Лувр, Стокгольмский музей или венская Альбертина теперь обладают сокровищами, которым нет цены, то это потому, что в них попали спасенные всеми названными героями от коллекционерства чудеса тех художников, с которыми они были в общении и в которых они чтили проявление какого-то божественного начала. И вот многие и лучшие из этих спасенных жемчужин сейчас на выставке, и вот почему следует считать эту выставку единственным своего рода случаем, дающим возможность налюбоваться истинными первоклассными красотами. Что все эти коллекционеры *обладали* «даром понимания рисунка», в этом не остается сомнения после обозрения выставки, и в то же время самое представление об этом понимании становится выпуклым и убедительным*.

Я не стану в отдельности останавливаться на том, что есть на выставке самого замечательного. На это не хватило бы и трех моих писем. Не могу я также заняться и характеристикой отдельных коллекционеров, хотя все они и каждый из них в отдельности мне лично как-то особенно дороги, но превосходный каталог, составленный Асей Рубинштейн (которой принадлежит как сама идея выставки, так и ее осуществление) в сотрудничестве с госпожой Рапопорт, в кратких, но толковых характеристиках знакомит нас с этой довольно пестрой компанией принцев, антикваров, банкиров, дипломатов, художников, светских любителей, археологов, объединенных одним общим культом «штриха и заливки», «первой мысли» и гениальной выдумки, «мимолетной схваченности» или внимательного изучения натуры... Какая *симпатичная* компания и как хотелось бы попасть в нее, посидеть с каждым из них перед открытыми коллекционными папками, выслушивая их тонкие и глубокие комментарии.

1935, 6 июля

[1] «чудолюди» (по аналогии с «вундеркинд»).

* И Эрмитаж когда-то мог бы с честью фигурировать на данной выставке, но, увы, лучшие листы его кабинета рисунков разбазарены большевиками. Несколько рисунков, происходящих из нашего музея, предоставлены на выставку уже не Эрмитажем, а теми лицами, которые эти рисунки приобрели.

НАЧАЛО СЕЗОНА

Что день грядущий нам готовит? Начинается, во всяком случае, новый сезон в Париже с капитального разрушения. Гибель Трокадеро вызывает смутное чувство, и в это смущение входят как разные сентиментальные огорчения, так и малое доверие к тому, что из всего этого и взамен этого получится. Как раз за последние годы Трокадеро перестал «мозолить глаза», к нему, наконец, привыкли, его даже полюбили, как старого, чудаковатого, пусть даже уродливого и смешного, но как-никак родного дядюшку. Когда-то этот дядюшка перед лицом всего мира представлял последний крик французского вкуса, его всюду цитировали как образец остроумной конструктивности, как необычайно оригинальную архитектурную выдумку. Ну, а теперь – по шапке. Дядюшку уже принялись гильотинировать, а новые законодатели строительной моды потирают себе руки – то-то будет им раздолье, где развернут новый «мировой образец», на сей раз не претендующий уже ни на экзотику, ни на фантастичность, ни на шик и помпу, а будет этот образец служить знаменьем нашей трезвости, рассудочности и «боязни всякой аффектации». Словом, образец этот в колоссальных размерах провозгласит торжество железобетона и доведенный до монументальности – «культа спичечной коробки»...

Выиграет ли Париж от такого обмена, покажет будущее – тот ансамбль, тот «пейзаж», который заменит нынешний. Но, не будучи пророком, можно уже предвещать, что сначала и этого новичка будут чествовать и ставить в пример «очищенного и самого передового» вкуса, а затем и он надоест, и он превратится в «старого дядюшку», в подобие тех radoteur'ов[1], которые твердят какие-то приевшиеся, вышедшие из употребления истины. И придется этому dernier cri[2] 1937 года уступить место чему-либо еще «более последнему». Но только вот, неужели и тогда снова парижское музейное начальство допустит ту чудовищную переборку, которой будет ознаменовано нынешнее разрушение Трокадеро? Неужели снова свернут, упакуют и перетащат в склад содержащиеся там коллекции музеев, которые ныне изъяты из общего пользования до того момента, пока они не найдут себе пристанища в новых зданиях? Неужели опять на многие годы Париж лишится доступа до своих чудесных этнографических коллекций и до интереснейшего музея «Сравнительной скульптуры»? Или к тому времени еще менее будут церемониться со всяким «историческим барахлом», до которого все еще так охоча наша доживающая свой век буржуазная культура, и все это просто выбросят, как ненужную ветошь? Ведь к тому времени старушку Европу в целом еще столько раз перетряхнут всякие вызванные благодетелями человечества события, столько с ней проделают опытов всякого омоложения, что, пожалуй, она и совершенно откажется от всего своего прошлого и от самой идеи в это прошлое заглядывать...

Но лучше не думать об этом поистине далеком будущем, а для душевного равновесия полезнее утешиться формулой après nous le déluge[3]. Авось, как-нибудь все нависшие черные тучи и разойдутся, а вместо потопа – окажется просто пасмурная погода, быть может, и унылая, но не совсем убийственная. Авось, и к искусству тогда вернется несколько больше прежнего уважения, и не станут так бесцеремонно обращаться с завещанным минувшими веками и исчезнувшими культурами, как это стало входить в обычай за последние десятки лет. Утешимся таким «авось», пока же попытаемся продолжать наше существование, «как ни в чем не бывало». Оставим без внимания и то,

что происходит в Трокадеро, и поверим на минуту, что все это – к лучшему, и будем пользоваться тем, чем Париж по установленной традиции угощает образованную (на наш, на старомодный манер образованную) публику.

Как раз официальный Париж начал новый сезон с очень приятной выставки, устроенной в «Оранжерее» Тюильрийского сада, и уж, во всяком случае, на этой выставке царит такая мирная, тихая атмосфера, что, попадая на нее, забываешь не только о гибели «старого дядюшки», но и о всех других гибельных знамениях, которыми насыщено наше время...

Выставка в «Оранжерее» является продолжением исполнения того плана, которым задался Лувр, решивший уже несколько лет назад систематически, постепенно знакомить широкую публику с закрытыми для масс богатствами своего собрания рисунков. Но, вероятно, для того чтобы не отпугивать людей привкусом педантизма, для того чтобы придать данной выставке характер чего-то более общедоступного, устроители в поисках за всякими «поводами» и «предлогами» снабдили подобранную коллекцию заманчивым заглавием «Portraits et figures de femmes»[4], а для того чтоб не получилось чрезмерного однообразия от сопоставления одной только монохромной «графики», решили украсить выставку несколькими «цветными приложениями», среди которых мы встречаем вещи и весьма знакомые: «Девочку» Перронно, портрет жены Шардена и три самых знаменитых из луврских портретов Латура. Нам, впрочем, кажется эта забота об «оживлении» выставки лишней. Все эти шедевры слишком всем известны, чтоб они могли вообще придать какую-либо «остроту» выставке в целом, а с другой стороны, пора и оставить дурную привычку обращаться с подобными шедеврами – ну, скажем, как с теми тропическими растениями в кадках, посредством которых принято сообщать парадность случайному помещению. И особенно это не следует делать с пастелями, ибо, даже будучи фиксированными, они имеют склонность осыпаться. Когда же, наконец, проникнет в сознание музейных деятелей, что нужно вообще как можно меньше «беспокоить» предметы, которые для того и собраны в особых хранилищах, для того и поручены их попечению, чтоб их в целости передать будущим поколениям?

Нельзя похвалить устроителей выставки и за какой-то ее «тон», особенно ярко выразившийся в предисловии к каталогу, принадлежащем перу одного из почтеннейших художественных деятелей нашего времени. Первые же строки являются эффектным и поэтичным реверансом перед женщиной вообще – перед «племенем, господствующим, непобедимым и пленяющим». И дальше говорится еще, что искусство, изобретенное и практикуемое мужской половиной человечества, посвящено именно женщине, что-де это творчество таинственно и сложно; что выставка будто бы доказывает, будто искусство в Италии и во Франции может быть целиком поставлено под эпиграф – «Laus Feminae»[5]. Все это очень мило сказано, но имеет самое далекое отношение к тому, что мы видим в «Оранжерее». Разумеется, не имеет смысла придираться к таким complimenti[6], которые так вошли в плоть и кровь французов (из тех, кто еще проявляют свою верность правилам отживающего бонтона[7]), что все такие слова всегда принимаются лишь за ни к чему не обязывающие «фасоны» – qui ne tirent pas à conséquence[8]. Но все же... Выставка, правда, состоит исключительно из женских изображений, но подбор этот сделан совершенно случайно. Идеальные головы Мадонн соседствуют с реалистическими портретами, чисто декоративные фигуры – с реалистическими этюдами; не соблюдена и какая-либо система в эпохах и школах. Словом, по «женскому вопросу» и по вопросу о «женщине в искусстве» выставка ровно ничего не дает и

не позволяет делать какие-либо выводы. Но что поделаешь, даже самые серьезные учреждения в наши дни озабочены тем, чтоб как-то пококетничать с толпой, научиться говорить языком publicité[9]. И это тем более досадно, что специальный язык этот им все равно не дается. Получается один конфуз.

Несколько циничный образчик принципа cela ne tire pas à conséguence[10] выразился здесь и в самой редакции каталога. Как далеки мы на сей раз от тех образцовых работ, которые были составлены стараниями г.г.Стерлинга или Симур-Риччи. Кто на сей раз автор, я не знаю, но что этот автор обнаружил полное свое невежество – это не подлежит сомнению. Предельного же безобразия достигают «промахи», когда рисунок в стиле венецианских граверов конца XV века окрещивается именем позднего болонца XVII века; или когда апокрифическое изображение Марии Стюарт приписывается своеобразному французскому мастеру Белланжу XVII века, а другой миниатюрный портрет дамы 1550-х годов – характернейшему из *голландских* портретистов Бакеру. Это уж не простой недосмотр и небрежность, а это именное безобразие. И неужели же всем луврским ученым господам было так мало дела до выставки, что они сами не потрудились проверить то, что появляется перед публикой и носит печать одного из главных художественных хранилищ всего мира. Выставки, подобные данной, только тогда и осмысленны, когда с ними связана серьезная научная работа, и, напротив, они являются компрометантными, когда их устраивают тяп-ляп, по-халтурному.

А за сим все же надо признать, что выставка содержит много интересного, и посетить ее, во всяком случае, следует. Готический XV век представлен прелестным наброском Девы Марии, внимающей благой вести, приписываемым Стефано да Дзевио, двумя женскими портретами в модных головных уборах Пизанелло, целой фигурой модницы 1410-х годов и крошечным листочком, на котором с поразительной точностью и остротой зарисовано с натуры несколько головок. Когда-то этот последний рисунок приписывался Герарду Давиду, но ныне не без основания в нем склонны видеть произведение французского мастера, и в таком случае приходит на ум один из двух *гениев* того времени: Жан Фуке (для него, пожалуй, стиль рисунка несколько поздний), и так называемый Мастер из Мулена. Все еще духом средневековья охвачена и совершенно изумительная натуральной величины голова в большом чепце Луки Лейденского, портретик Гольбейна-отца и полный характерности этюд женской головы Матиса Грюневальда.

Эпоха Возрождения начинается с «Мадонны» Сандро, с чудесной головы Мадонны на красном фоне, считающейся работой Верроккьо, с двух работ школы Перуджино, с помянутой уже фигуры нагой женщины во вкусе Якопо де Барбари. Лувр особенно богат работами итальянцев эпохи «золотого века», но, вероятно, благодаря тому, что уже многое из этих коллекций было показано на предыдущих выставках, в «Оранжерее» на сей раз величайшие мастера представлены случайными и незначительными вещами. К тому же довольно жуткая и уродливая голова, носящая имя Леонардо, едва ли вообще может быть оставлена за ним и лишь отражает «стиль», который старались себе усвоить ученики Винчи. Руку Рафаэля мы видим в скромном этюде к одной из кариатидных фигур, украшающих «панель» в одной из Станц, Тициан и вовсе отсутствует, а Веронезе представлен приятной пастельной копией женской головки. Две небольшие, виртуозно исполненные головы Джулио Чезаре Прокаччини, голова Мадонны Бароччо и превосходный портрет Октавиано Леони, в котором некоторые склонны видеть королеву Марию де Медичи во вдовьем наряде, кончают XVI век.

В XVII веке выступают на первый план нидерландцы (фламандцы и голландцы); напротив, скорее слабо представляется Франция, и лишь «спасают положение» несколько «доброкачественных» портретов Даниэля Дюмустье и две работы чудака Ланьо, из которых одна изображает смеющуюся старуху, а другая – девицу, точно застигнутую в истерической спазме. С натяжкой к французской школе может быть причислен и уроженец Лилля, мощный рисовальщик Валлеран Вайян (портрет молодой девушки). Из четырех работ, носящих имя Рембрандта, особенно прекрасен этюд нагой женщины, считающийся изображением кормилицы сына художника; кроме того, голландцы представлены – тончайшим портретом Герарда Доу, изображающим его мать, и классическим, строго и просто нарисованным портретом буржуазной дамы Корнеля Фишера – одного из самых замечательных рисовальщиков XVII века. Рубенсу принадлежат этюд нагой женщины со спины и профильное изображение Елены Фурман в необычайно пышном платье и с опахалом в руке. Французская школа зато доминирует в XVIII и в XIX веках. Здесь и чудесные наброски Ватто, лежащая нимфа Буше, помянутые пастели Латура, Перронно и Шардена, отличный этюд на синей бумаге Луи Булоня Младшего и знаменитые рисунки Фрагонара «Чтение», «Tante Rosalie»[11], прелестная «Русская дама» Лепренса, два поразительных по тонкости альбомных листа Лиотара и профильный портретик Кошена. К типу таких, бывших тогда в большой моде, профильных портретов принадлежит и прелестный рисунок англичанина Даунмана, изображающий королеву английскую Шарлотту, но, кроме него, Англия представлена только одним (слабым) рисунком Лоуренса и двумя набросками Констебла. Если не считать этих последних произведений, то XIX век представляют исключительно французские художники, и это наглядно отражает положение дел в «папках» Лувра, в котором вообще минувшее столетие очень скудно представлено вне отечественной школы. Такое положение ненормально и выдает какое-то чрезмерно националистское самодовольство, впрочем, вообще характерное для века, помешавшегося на «народном самосознании». Но, с другой стороны, имея таких чудесных художников, как Энгр, Прюдон, Милле, Дега и Мане, Франция могла поддаться соблазну смотреть сверху вниз на все остальное, что творилось в европейском художестве. Названные четыре художника красуются на выставке (особенно хороши портреты Энгра и сангинный этюд Мане к «Олимпии»), но, кроме того, имеется ряд очень мастерских работ Девериа, Лами, Дроллинга-сына (портрет г-жи де Манферрье), Жираpде, Жерара, Фантен-Латура, Гайяра, Изабе-отца, Берты Моризо, Реньо. Попытку довести выставку и до *последних* явлений, выразившуюся в помещении среди вещей первого ранга сангины-пастиччо де Лафрене, – нельзя признать за удачную.

1935, 5 октября

[1] болтунов, пустомель
[2] последнему крику моды
[3] «После нас хоть потоп»
[4] «Женские портреты и фигуры»
[5] «Хвала женщине» (лат.)
[6] любезностям
[7] хорошего тона (от *bon ton*)
[8] не ведущие к серьезным последствиям
[9] рекламы
[10] ни к чему не обязывающего
[11] «Тетушка Розали»

ФРАНЦУЗСКИЕ ПОРТРЕТЫ XVI ВЕКА*

Екатерина Медичи или, выговаривая по-здешнему – де Медисис, не пользуется хорошей славой у историков и просто у читателей исторических романов. Иначе ее не видишь, как в черном вдовьем платье, в чепце, надвинутом на лоб, с карманами, полными ядов, с ласковой улыбкой на губах и с искрой злобы, сверкающей в умышленно затуманенном взоре. И на самом деле она более или менее соответствовала тому представлению, которое о ней сложила народная молва. Но все же в королеве-матери было и нечто такое, за что она заслуживает известной благодарности потомства. Эта флорентийка, принадлежавшая к роду Медичисов, в течение ста лет уже пользовавшихся репутацией просвещенных меценатов, искренно и страстно любила искусство, щедро поощряла его и не забывала это делать даже в годы величайших смут, вплотную окруженная чудовищными драмами, в которых она сама принимала деятельное участие.

В частности, Екатерине Медичи мы обязаны тем, что до нас дошли весьма многочисленные изображения ее близких и других современников. Собранную ею коллекцию рисованных портретов, числом около шестисот, она завещала своей внучке Кристине Лотарингской, и в потомстве последней от брака ее с Фердинандом I Медичи эта коллекция дошла в целости до XVIII в.; после смерти последнего в этой линии, коллекция была распродана и подверглась раздроблению на многие части. Наиболее полная из них оказалась в составе собраний сэра Генри Говарда, и именно эту часть герцог Омальский и приобрел в 1890 г. Ему же посчастливилось собрать в своем замке Шантийи немало других рисунков, когда-то входивших в состав той же коллекции королевы Екатерины, и, наконец, немало портретных рисунков того же происхождения попали в Британский музей, в наш Эрмитаж (по слухам, значительную часть и этих сокровищ большевики успели продать), и немало их еще имеется в частных руках.

Долгое время эти рисованные портреты, привлекая внимание «любопытных до прошлого», оставались в пренебрежении у историков искусства. Но за последние десять лет положение стало меняться, и сейчас Шантийи, Британский музей и другие собрания уже *гордятся* своими crayons français[1] почти в той же мере, как Виндзор гордится своими Гольбейнами. Все повышающийся интерес к этим портретам привел и к тому, что несколько исследователей художественной старины, посвятив много труда их изучению, выяснили авторство большинства из них (особые услуги в этом смысле принадлежат Анри Бушо, Луи Димье и Э.Моро-Нелатон) и постарались распутать ту путаницу, которая получилась в определении личностей изображенных особ. Последняя задача облегчена, впрочем, тем, что весьма многие из рисунков снабжены соответствующими надписями еще в XVI веке и рукой самой Екатерины Медичи. Сейчас весь вопрос в целом о французских портретах эпохи Ренессанса уже не «темная вода», а нечто довольно ясное. Весь тот мир – или точнее, все те миры (ибо масса портретов охватывает не одну эпоху супруга Екатерины Медичи и Генриха II, но и эпоху злосчастного царства трех ее сыновей, а также «радужную» эпоху предшествовавшего царствования Франциска I) – все те миры восстают, благодаря этим изображениям, как живые; многих тогдашних де-

* По поводу выставки в Шантийи.

П. Дюмустье Старший. Портрет маркиза д'О

ятелей и многих тогдашних красавиц мы теперь *знаем в лицо* не хуже, нежели знаем выдающихся личностей наших дней.

Екатерина Медичи собирала свои коллекции, руководствуясь главным образом семейными и почти обывательскими соображениями, – вроде того, как ныне собирают фотографии близких и знакомых. Так, например, находясь в отсутствии из Парижа, она писала воспитательнице своих детей, чтобы ей спешно прислали портреты детей, – причем специально указывала, что для скорости достаточно будет, если художники сделают «карандашные изображения» (она писала créons). Но не случайно получилось то, что эти скромные по размерам, не требующие рам*, вполне портативные изображения, коих у нее было такое множество, оказались созданными не какими-либо тупыми ремесленниками, а перворазрядными мастерами, главным образом двумя Клуэ (о третьем Клуэ, работавшем для наваррского двора, – у нас смутное представление), Жаном, умершим еще в 1541 г., и его сыном Франсуа. Правда, как тот, так и другой были очень знамениты и прославлены еще до вступления на престол Екатерины, следовательно *открыла* их не она, но несомненно все же, что именно она их особенно сумела оценить и что именно благодаря ей их произведения сохранились сравнительно в большом количестве в виде цельной коллекции, тогда как масса других рисованных портретов того времени рассеялась по свету и погибла.

Однако и, кроме обоих Клуэ, целый ряд художников были заняты как для королевы, так и для всех тех, кто желал получить точное изображение близких людей. Семейные люди заказывали портреты своих родных, друзья или любовники обменивались своими изображениями, люди, интересовавшиеся особенно важными событиями, хотели иметь «личины» всяких героев. И вот известно, что, кроме обоих Клуэ, целый ряд художников обслуживали эти потребности. Среди них выделяются племянник Франсуа Клуэ – Бенжамен Фулон, а также первые из целой династии портретистов – оба брата Дюмонстье (или Дюмустье), Этьенн и Пьер. Старшему из них – Этьенну – приписывается ныне в Лувре бесподобный портрет королевы Елизаветы, супруги Карла IX, ему же принадлежал хранившийся в Эрмитаже превосходный, ничуть не уступающий Клуэ, довольно крупный портрет молодого человека, помеченный 1569 годом, и в Эрмитаже хранился рисованный эскиз целой картины, в которой оба брата были изображены в своей мастерской. Вот если бы найти эту картину, как бы она сразу нас ввела в настоящую атмосферу того времени, как бы почувствовалась жизнь этих замечательных художников. Но до сих пор картина эта не выплывала, и скорее всего она погибла, как погибли тысячи других произведений во Франции. Французы очень падки до всего что есть самого тонкого и красивого, но, к сожалению, их пресловутая переменчивость ни в чем так не сказывается, как именно в деле сохранения вещей – и вот почему, несмотря на века изумительного творчества, от более отдаленных эпох сохранилось сравнительно мало произведений, почему и сама история искусства во Франции оказывается для известных эпох с такими чудовищными пробелами...

Выставка, устроенная Бушо в 1904 году, в сильной степени способствовала прояснению этих потемок и извлекла славное прошлое из незаслуженно-

* В одном из парижских дворцов Екатерины Медичи масса таких портретов украшала стены одного кабинета, будучи вставлены в однообразные обрамления. Любопытно еще и то, что королева сделала сама копии с этих рисунков.

Французский мастер 70-х годов XVI века. Портрет неизвестной дамы

го забвения... С тех пор было устроено немало других выставок, преследовавших ту же цель, как во Франции, так и за ее пределами, и вот к ним же принадлежит и та «скромная» выставка, что хранитель Шантийи, Анри Мало, устроил ныне в главной галерее опекаемого им дворца. Я называю эту выставку скромной, но это только в том смысле, что никаких особых затей она не потребовала – стоило только сделать выбор из того, что содержат те 20 папок, в коих хранятся «crayons»[2] XVI века, и положить их в витрины (рисунки, вставленные еще при герцоге Омальском в рамы, продолжают тут же висеть на стенах), стоило только объявить о выставке в специальных журналах, – и на этом кончились tous les frais[3]. Но, разумеется, по своему художественному значению выставка оказалась вовсе не «скромной», ибо нельзя назвать таковой получившееся собрание из нескольких десятков бесценных шедевров, благодаря которым как живые предстали и короли, и королевы, и куртизаны, и воины, а в целом – одна из самых значительных и блестящих эпох европейской истории. Получившееся общее впечатление не лишено даже чего-то жуткого – до того эти портреты насыщены какой-то достоверностью, до того им веришь. Вглядываясь в наиболее острые среди них, чудится, что этих людей сам когда-то знавал лично, встречался с ними, беседовал с ними, а то и трепетал перед ними... Впрочем, меньше всего перед этими ликами испытываешь *трепет* – до того они все просты, так мало в них при всем благородстве осанки надутой спеси, до того в их взорах светится какая-то «доступность», а временами и ласковость. Неужели это те самые люди, которые с яростью устремлялись на поединки чести по самому пустяшному предлогу, которые бесстрашно смотрели смерти в глаза, с изощренной выдержкой готовили смерть врагу, вырезали целые города и увешивали деревья грудами еретиков? Да, это все очень «милые люди», «хорошие ребята» – иные даже, несмотря на свои головные уборы и то, что художник наметил от их пышного одеяния, имеют в себе что-то филистерское, буржуазное, простецкое. Поистине, вот документы, говорящие за то, что люди всегда (или, по крайней мере, на протяжении последних веков) были такими же, как теперь, что менялись моды, менялись предрассудки, формулы житейской философии, но по существу все оставалось одинаковым... И разве уж, действительно, мы так ушли вперед с тех пор, разве наше время забыло тогдашнюю подлость, отвыкло от тогдашней жестокости?

А вот и дамы – вот те красавицы, что царили при дворе или что окружали очаровательным венком королеву, которая пользовалась этим своеобразным гаремом для улавливания в сети своих интриг нужных ей людей. Une cour sans dames est une cour sans cour[4], – изрек летописец того времени. Прически и то, что видно от их платья, разумеется, «исторично», но отымите эти «фокусы моды», и сами «маски», сами личины этих дам тоже окажутся знакомыми, *всегдашними*. Прославились эти Евины дочки XVI века какой-то особой легкостью нравов и опять-таки своей жестокостью – но разве дамы в наши дни не убивают, не мстят? Пожалуй, если предложить эти портреты на суд прекрасному полу, то особенно будут раскритикованы уборы, покрои, фасоны – все это будет сочтено за глупую и смешную аффектацию, за нечто ужасно неавантажное... Но разве уж белобрысые, платинированные волосы, без толка накрашенные губы и вся мазня по лицу, разве выщипанные и без смысла вновь нарисованные брови или «искусственная» худоба тела не свидетельствуют об еще худшем *варварстве*, нежели то, что царило в эпоху пресловутых вертюгаденов?

К самым интересным из выставленных в Шантийи рисункам принадлежат портреты королевы Клавдии (Claude) – печальной первой супруги Фран-

циска I, и несколько портретов его второй жены Элеоноры Австрийской; далее идут портреты «первого дофина» – Франсуа, скончавшегося при жизни отца, и дофина Анри, ставшего затем королем Генрихом II, два портрета короля Наваррского – Генриха д'Альбре, два небольших характерных портрета «изменника» коннетабля Бурбонского, портреты короля Антона Наваррского – отца будущего Генриха IV, графа де Сен-Поль, герцога Карла Вандомского, видимо, гордившегося своей выхоленной бородой, принца де Ла Рош-сюр-Ион, архиепископа Санса – Людовика Бурбонского, виконта Люксембургского, «видама»[5] Шартрского, акварельный портрет неизвестного жантильома[6], похожего на англичанина (около 1533 г.). Но особенно привлекателен ряд необычайно живых и убедительных детских портретов принцев, среди которых особенно интересно изображение (рисованное Этьенном Дюмустье?) Карла IX в виде годовалого младенца, покоящегося на крытой роскошным бархатом подушке. Глядя на эти полные щечки, на этот здоровый вид, на эти большие, ясные глаза – кто может подумать, что здесь перед нами тот, с именем которого связано одно из самых возмутительных массовых злодейств истории, что этот здоровый на вид ребенок таит в себе зародыши того унаследованного от деда недуга, который свел и его, и его братьев преждевременно в могилу?.. А еще сколько интересного на выставке – или на продолжении ее – в «галерее истории Психеи»! Тут и королева Марго в виде маленькой, но уже шустрой девочки, тут и несколько портретов «Минервы Французской» – Мадам де Савуа (герцогини Савойской, сестры Франциска I), тут и принцесса Рене де Франс – супруга Эрколе д'Эсте, тут и невеста короля Якова Шотландского, Мария Бурбонская (дочь герцога Вандомского), и т.д., и т.д. – всего не перечислить...

1935, 12 октября

[1] рисунками французских мастеров
[2] карандашные рисунки
[3] все средства
[4] «Королевский двор без дам – это двор без двора»
[5] наместника епископа (от *vidame*)
[6] дворянина (от *gentilhomme*)

ФЕЛИКС ВАЛЛОТОН

У Дрюэ устроена с запозданием на десять лет посмертная выставка Валлотона, скончавшегося еще в 1925 г. Выставка носит характер частной инициативы, иначе говоря, это *скромная* выставка, не претендующая на полноту. Так, например, совершенно отсутствуют мифологические картины мастера, отсутствуют и гравюры на дереве, завоевавшие Валлотону широкую известность в самом еще начале его карьеры. Но и в том виде, в котором предстает перед нами творчество покойного художника в галерее Дрюэ, оно производит довольно внушительное впечатление и служит подтверждением тому, что искусство Валлотона явление значительное, имеющее право «остаться в истории».

С другой стороны, Валлотон вовсе не принадлежит к тем художникам, которые действуют сразу покоряюще. В нем нет и ничего приятного – «plaisant». Напротив, на многих живопись его действует отталкивающим образом. Его раз навсегда принятая манера упрощать и обобщать формы, сводить краски к чему-то существенному, словом, весь его ультрасинтетический прием имеет в себе что-то методистски-пуританское и может даже казаться чем-

то граничащим с бездарщиной... Доводилось слушать Валлотону критики, обвинявшие его в любительстве, в убийственной тупости, и многие из его основных недостатков просто приписывали его швейцарскому происхождению. Ведь принято (и не без основания) считать швейцарцев органически лишенными грации, остроумия, блеска и, в частности, тонкого красочного чувства. Даже величайший из швейцарских художников XIX века, Бёклин, попал за последние годы в совершенную немилость – за то именно, что он при всей своей неоспоримой гениальности *непростительно* груб и временами даже и «глуп»... Да и другой великий швейцарец, Лиотар, поражает рядом со своими французскими современниками какой-то почти чрезмерной прямолинейностью, тем, что роднит его портреты с фотографией, изобретенной много десятков лет после его смерти.

И как раз, если с кем можно сравнить Валлотона в прошлом, если искать его художественных предков – то известное сравнение его с Лиотаром допустимо, и возможно, что произведения мастера XVIII века натолкнули художника конца XIX века на выработку всей своей системы. Ведь и у Лиотара, как и у многих других очень прямолинейных и до известной степени простодушных художников была выработана своя система, которой великий мастер неукоснительно придерживался. И вот, tout proportion gardée[1] Валлотона, подобно Лиотару, – из истории не выкинешь. Мало того, можно думать, что до уныния иногда честное искусство Валлотона переживет многое другое, более блестящее и соблазнительное.

Именно *честность* Валлотона не подлежит сомнению. Вот кто не кривил душой, ставил себе основным идеалом – абсолютную искренность, не прикидывался, не пытался озадачить буржуя – а шел себе своей дорогой, в стороне от других, не обращая внимания ни на злобное шипение, ни на призывы моды, ни даже на успех – ибо как-никак Валлотон познал за свою жизнь и успех, правда, не шумливый, не скандальный, но все же достаточно большой, чтобы другого, менее стойкого человека сбить с толку...

Любопытно, однако, что и Валлотон начал с известного «эпатирования буржуя». Я помню, как однажды к нам на одно из наших юношеских собеседований будущих «мирискусственников» влетел специалист по всему ультрановому и «декадентскому» Альфред Нурок и, дрожа от волнения, вынул из портфеля несколько листков, на которых были изображены необычайно «страшные» вещи. Особенно поражали сцены выноса гроба, погребения, самоубийства (утопающего под мостом), казни и изнасилования. То были только что тогда выпущенные «оригинальные деревяшки» Валлотона. Живя в Париже, принадлежа к той же компании, в которую входили Вюйяр, Боннар, Морис Дени, Руссель, – швейцарец Валлотон, однако, мало поддавался их непосредственному влиянию, «топорщился» и перед культом Сезанна, в которого слепо веровали его друзья, а пробовал свои силы в совершенно тогда забытой сфере оригинальной деревянной гравюры, причем его вдохновителями и наставниками были скорее всего японцы, вообще не перестававшие с момента прославления их Гонкурами являться для весьма многих европейских художников путеводным идеалом. От японцев шел и этот культ крайнего упрощения, сведения форм и линий к минимуму, при сохранении все же *крайней* выразительности. Кто из «символистов» не грешен японизированием? От этого культа японцев, между прочим, пошел и весь поворот в деле уличной рекламы, как раз переживавшей в эту же эпоху свой первый период художественного расцвета. Мне неизвестно, пробовал ли себя Валлотон в афише, в плакате, но несомненно, что «плакатные» приемы, тот же принцип «поразительно-

Валлотон. Тайные связи

го» воздействия царили у него в его разных композициях, что и должно было действовать на тогда еще обладавшего даром пугаться буржуя, поистине, «эпатирующим» образом...

Но этот период бури и натиска длился в Валлотоне недолго. В характере своих деревяшек Валлотон написал несколько картинок, тоже с довольно-таки «поразительными» сюжетами, поражавшими тем более, что они были выдержаны в необычайно крепких и цветистых тонах, но затем он оставил всякое «баловство» и очень быстро нашел *себя,* т.е. ту самую манеру изображать вещи, которая и создала ему, хоть и скромную, но все же мировую репутацию.

В те как раз годы перелома я проживал в Париже и лично познакомился с Валлотоном, ютившимся в крошечной и до крайности убогой квартирке не то на rue Jacob[2], не то на rue de Seine[3], и я помню еще, как я был «разочарован в нем», ибо я все еще ждал увидеть в нем автора прежних, так нас увлекших «чрезвычайностей», а вместо того я встретил, правда, еще совсем молодого, но необычайно уравновешенного господина – un garcon rangé, который уже сам не без иронии поглядывал на свои первые выступления. И вместо прежних «страшных» вещей, картины его теперь бестрепетно изображали самые простые вещи, а его живопись казалась чересчур вылощенной, про нее можно было сказать, что она вылизана и «отделана под орех»...

Впрочем, Валлотон, который с годами все более чуждался настроений Парижа и все более подпадал амбиансу[4] своей родины, пробовал все же иногда отделаться от известного оцепенения и «тряхнуть стариной». При его куль-

те Пуссена это так понятно. По примеру Бёклина и Зандрейтера и он стал обращаться к мифологии, к сказке. Своей методичности и системы упрощения он при этом не бросал, но мотивы, избранные на натуре, он пробовал «оживлять» фигурами мифических существ. Картины эти снова разбудили внимание публики к Валлотону. О них поговорили, иным даже они понравились, ибо в некоторые из них вложена подлинная поэтичность. Особенно мне запомнился прибрежный пейзаж, с камнями и зарослями вереска, среди которых «шмыгают» козлоногие. Но эти опыты так и остались одинокими, они, вероятно, не удовлетворяли самого Валлотона или же давались ему с чрезмерным трудом, и в последние годы художник как будто к ним уже не возвращался.

То, что имеется сейчас на выставке у Дрюэ, представляет главным образом как раз последние двадцать лет его творчества. От первого периода имеются только автопортрет художника, три портрета Вюйяра, сумрачный интерьер с женщиной в профиль и еще кое-что.

Из этих портретов Вюйяра особенно интересен тот, что исполнен в необычайной для Валлотона нервной и *живописной* манере и изображает чудесного художника в каскетке и пелеринке, стоящим на фоне серого моря. Эта картина служит доказательством того, что и Валлотон *мог бы* писать более свободной манерой, пресловутая же его сухость есть *нечто намеренное*, принципиальное, есть даже своего рода добровольно избранный подвиг. Но если и можно пожалеть, что художник так себя связал (очевидно, эта связанность более отвечала каким-то глубинным императивам его природы), то все же нельзя не преклониться перед достигнутыми при этом неотступном «подвиге» результатами. Пусть все эти пейзажи, натюрморты скучноваты, пусть весь ансамбль творения имеет в себе что-то тупое, скопческое, какое-то *настоящее* художественное чувство все же сквозит несмотря ни на что у Валлотона всюду, и его искусство *действует*. Оно, может быть, даже действует сильнее, длительнее, нежели искусство более броское, эффектное и соблазнительное.

Особенно смущают иные «ню»[5] Валлотона, эти некрасивые, вульгарные «бабы», Бог весть зачем представшие перед нами во всей своей непривлекательной наготе. Но в этом больше всего и сказывается «швейцарское изуверство» Валлотона. Изуверство того же порядка проявляется и в уродливых раздетых особах на некоторых картинах Бёклина и Ходлера, а восходя выше, такие же особы фигурируют в XVI веке на картинах Мануэля Дойча. Не видеть в этой черте чего-либо *национального* просто невозможно. Это уже – такой *вкус*, это такой *идеал*, и тут ничего не поделаешь. Людей, привыкших к современной французской трактовке тела, смущает и фотографичность этих изображений. Даже их серый общий тон, среди монохромной гаммы которого как-то случайно выделяется какой-либо яркий колер, положительно напоминает увеличенную, кое-где подкрашенную фотографию. И тем не менее «ню» Валлотона (если и не те, что на выставке, то многие другие) могут по-своему пленить. Но не то, что изображено, а то именно, с каким усердием, как точно передается видимость, – *трогает* совершенно так, как подобная черта *трогает* у Гольбейна или у того же Лиотара. Эти женщины – «как живые», а сделать так, чтобы изображенное казалось «как живым», не так уж просто и требует огромного искусства. Эти «ню», а равно и лучшие портреты Валлотона напоминают еще и восковые фигуры паноптикумов, и если это замечание никак не может сойти за комплимент, то все же, я думаю, что в будущем, когда все ныне живое давным-давно окажется превращенным в прах, – такие картины будут обладать своего рода «странным шармом», тем самым шармом, кото-

рым обладают старинные фотографии или же портреты и этюды все того же Лиотара.

Но, разумеется, настоящей сферой Валлотона остается откровенно «натура» без человека, будь то пейзаж, будь то натюрморт в тесном смысле. В пейзаже он остался до конца жизни верным увлечениям своей юности. Некоторые из них с легкостью можно воспроизвести в цветной деревянной гравюре, до того они очищены от всяких «ненужных» деталей, до того каждая форма, каждый цвет сведены к наиболее выразительному. Некоторые из этих пейзажей Валлотона носят характер непосредственных этюдов с натуры (хотя несомненно, что и они – плод долгих размышлений, целого процесса *умственной* симплификации), другим он придает характер *картин* – чуть ли не тех «исторических пейзажей», в которых неподражаемым остается Пуссен – один из главных «спутников жизни» Валлотона. Но и в таких *особенно выразительных* пейзажах Валлотон остался верным идеалам символизма fin de siècle[6]. Их простота вовсе не так уж проста – а полна поэтического содержания. К сожалению, только с этой поэтичностью слишком спорит избранная техника, умышленная одинаковость приемов, подавление всяких темпераментных вспышек. По признаниям самого Валлотона, мы знаем, что и в нем жил пламень подлинного искусства, а в таком случае, не таился ли грех в недоверии к себе, в чрезмерной опаске, как бы не изменить искренности, в «чрезмерной» ненависти ко всякой лжи и аффектации.

Приятнее всего в творении Валлотона остаются его натюрморты. Тут уж он мог вполне отдаваться своей методичности в исполнении, тут его не подстерегал и помянутый страх. «Мертвая натура» не требует непременно темпераментности (хотя, несомненно, истинно великие натюрмортисты, вроде Снейдерса, Калфа, Шардена, Фантен-Латура, были полны затаенной, сдерживаемой огненности), списывай себе в точности то, что находится перед тобой, передавай себе цветность предметов, взаимоотношения «валеров», и при умении получаются «хорошие куски живописи», приятные для глаза, даже могущие служить спокойным и благородным украшением стен. Все помыслы направлены при спокойно ровной работе на то, чтобы на палитре создать тон, созвучный тому, который пленит в «оригинале», самый же «оригинал» безмятежно, без устали позирует, а вокруг создается завидный покой и уют ровного, усердного труда. Требуется, впрочем, и еще что-то, чтобы такая картина, списанная с натуры, обладала прелестью, – нужно, чтобы ее создатель обладал особой красочной чуткостью и умел так пользоваться колерами, чтоб каждый *сиял*, в полной мере гармонируя со всеми соседними. Этой чуткостью Валлотон обладал; мало того, он ее систематически развил в себе до особой обостренности, да и сама ремесленная добротность его техники служила ему добрую службу. Картины Валлотона не тускнеют, не блекнут. Краски остаются и через многие годы яркими, аккорды их полнозвучными. Валлотон в натюрмортах и особенно в изображении цветов и плодов поистине хороший художник.

1935, 26 октября

[1] всю жесткую систему
[2] улице Жакоб
[3] улице Сены
[4] от *ambiance* – атмосфера
[5] обнаженные женские фигуры (от *nue*)
[6] конца века

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

I

Семьдесят пять лет – не вполне канонический возраст для юбилейного празднования в отношении монументальных зданий, существование которых рассчитано на вековые сроки. Однако раз нынешние хозяева России постановили ознаменовать юбилей Мариинского театра, которому исполнилось эти три четверти века, то почему не воспользоваться случаем и не вспомнить отсюда, с чужбины, об этом храме искусства, где многим из нас бывало так «хорошо» и где мы испытали столько самых глубоких радостей. Мне же лично Мариинский театр представляется чем-то прямо-таки родным и близким, в самом буквальном смысле. Родным он мне представляется потому, что он построен моим дедом, Альбертом Катариновичем Кавосом; *близким* же потому, что он отстоял от нашего прародительского дома на Никольской улице (переименованной в улицу Глинки) всего на каких-либо триста шагов. Впрочем, родным и столь же близким казался мне когда-то и Большой театр, выставлявший свою величественную колоннаду насупротив подъезда Мариинского, а к тому же и Большой театр был перестроен моим дедом, мало того, в нем одна из литерных лож, бывшая при жизни его *личной* ложей, сохраняла еще венецианскую мебель из его квартиры – и стулья в ней, диванчик, зеркало с подстольем были того же фасона, как то, что я видел у нас в доме или в обстановке бабушки.

То, что Мариинский театр был мне родным и близким, позволяет мне почтить его память в тоне несколько мемуарного характера. Но такой подход не помешает сообщению о Мариинском театре всяких документальных сведений. Всем известно, что Мариинский театр был воздвигнут на месте сгоревшего Императорского цирка, но не всем известно, как именно этот цирк выглядел и что он также был построен А.К.Кавосом, а общей своей массой и даже характером внутренней отделки как бы уже предвещал тот театр, который родился из его пепла. Внешнее сходство, как можно судить по старинным литографиям, обусловилось планом, а своеобразный этот план получился именно потому, что и сгоревший цирк был не просто цирком, а *театром*-цирком, у него кроме арены была сцена, зрительный же зал не был расположен как полагается круглым амфитеатром, а имел форму подковы, концы которой упирались именно в рампу сцены. Я не уверен, чтобы на этой сцене происходили отдельные представления, но от старых людей я, во всяком случае, слышал, что на ней развертывались всякие шествия и апофеозы, служившие добавлением к тем спектаклям, главное действие которых происходило на круглой цирковой арене. И снаружи этот театр-цирк не имел той круглой формы, которая полагается цирку, а состоял из аркатур, огибавших под прямыми углами кубическую центральную массу, над которой возвышался полукруглый выступ, отвечавший расположению зрительного зала и его коридоров. Крыша была плоская и замыкалась со стороны Крюкова канала возвышавшейся над ней стеной. Главный подъезд приходился, как и впоследствии в Мариинском театре, ровно насупротив колоннады Большого театра, а в низком флигеле, расположенном в сторону Торговой, помещались конюшни.

Характер внутренней отделки этого цирка, судя по литографии Премацци 1852 г., до того напоминал отделку будущего театра, что с первого взгляда принимаешь это трехъярусное помещение с амфитеатром внизу вместо парте-

ра за изображение столь знакомого всем петербургским меломанам и балетоманам зрительного зала Мариинского театра. Поражает только отсутствие центральной царской ложи, вместо которой с каждой стороны сцены было по две ложи, в высоту занимавших два яруса и служивших для царской фамилии и для министра двора. Непосредственно под этими ложами приходились входы и выходы артистов и лошадей. Значительная же часть нынешнего партера была занята цирковой ареной с ее барьером и местами, полуамфитеатром подымавшимися до самых бельэтажных лож. Как раз на помянутой литографии Премацци мы видим в полном разгаре цирковое представление. При свете люстры и своеобразных фонарей с рефлекторами по довольно тесному кругу скачет пятерка белых лошадей, управляемая берейтором в традиционном костюме французского почтальона. Стоя на спинах двух лошадей и держа в руках вожжи всей пятерки, он весело салютует публике своим цилиндром, с которого свешиваются ленты. В ложе у самого барьера справа сидит, вытянувшись в струнку, сам Николай Павлович с цесаревичем и адъютантами, а в большой ложе над ними поместились две дамы – вероятно, государыня Александра Федоровна и супруга цесаревича Мария Александровна. Оркестра не видно, его скрывает от нас помост сцены. Зал битком набит до самого парадиза[1] и представляет собой очень нарядный, очень праздничный вид. Особую праздничность придавали ему просторная его округлость и отделка – золотыми лепными украшениями по белому фону при алых драпировках. Несомненно, петербургский цирк был тогда одним из самых изящных и приятных во всей Европе.

Не прошло, однако, и десятка лет с момента, когда поселившийся в России искусный итальянец Премацци зарисовал на камне этот ансамбль, как уже Императорский цирк стал жертвой пламени, и тому же архитектору Кавосу поручили (в дни начавшегося царствования Александра II) воздвигнуть новое здание, на сей раз – театра, предназначенного для разных русских спектаклей оперы и драмы. Уже 2 октября 1860 года (14 октября по «новому» стилю) новый театр был открыт возобновлением оперы «Жизнь за царя». С тех пор до наших дней он служил русскому музыкальному искусству, являя собой тот элегантный и приятный вид, который его отличает с выгодной стороны от всех других зрительных зал Европы и Америки.

Необычайная *приятность* Мариинского театра обусловлена главным образом его пропорциями и, в частности, планом зрительного зала, унаследованного им от прежнего цирка. Приятной представляется теперь и старомодная, но в своем роде прелестная отделка – в стиле 40-х и 50-х годов, в которой доминирует белый цвет с умеренным и «кстатным» применением золота. Но в отличие от цирка в Мариинском театре изящность убранства выиграла еще оттого, что драпировки и обивки в нем синего цвета, с золотой бахромой и шнурами. В общем, получается впечатление чего-то приветливо величественного, аристократического. В то же время нигде в мире зритель не чувствует себя так по себе, как именно в зрительном зале Мариинского театра; нигде туалеты дам, формы военных не выделяются так выгодно, так «нарядно», и, наконец, в отличие от весьма прославленных зрительных зал в Париже, Вене, Лондоне, в отличие от других театров в Петербурге в Мариинском театре нет ни одного места, с которого не открывалась бы *вся* сцена целиком. Архитектор Кавос прославился именно этой своей постоянной заботой об удобстве зрителя. Его труд о театральном строительстве, изданный в Париже, содержит неоценимые указания в этом смысле и служит до сих пор полезным руководством для театральных строителей. К особым удобствам Мариинского театра принадлежит еще и то, что *все* его ложи (за исключением открытого бенуара) снабжены до-

вольно просторными аванложами, где так приятно бывало отдохнуть в антрактах, коридоры же Мариинского театра и его пологие каменные лестницы делают его почти абсолютно безопасным в пожарном отношении – не то, что иные из хорошо знакомых нам европейских театров, – за примерами идти недалеко...

К сожалению, внешний вид Мариинского театра не дошел до нас в своем первоначальном состоянии. Видоизменение началось с пристройки, которую пришлось сделать в конце 1880-х годов в сторону Торговой улицы. Тут поместилась собственная электрическая станция театра, всякие служебные помещения и большой зал для писания декораций. Но эта пристройка, произведенная архитектором В.Шретером, еще не затрагивала центральной части и, в общем, была выдержана в том же характере. Настоящее же изуродование произошло тогда, когда по проекту того же архитектора фасад был вынесен на несколько метров вперед и заодно повышен и разукрашен на новый лад. А в то время «новым ладом» почиталось известное «подобие стиля», которое почиталось за «немецкий ренессанс». Настоящий немецкий Ренессанс сам по себе прекрасен, но эта Deutsche Renaissance[2] 80-х и 90-х годов, к которой особенно любили прибегать в Германии всякие тогдашние нувориши и парвеню[3] и в формах которой праздновала свой расцвет империя, провозглашенная в Версальской галерее, – эта Deutsche Renaissance была лишь бестолковым нагромождением всяких до отчаяния банальных форм. К тому же, новый фасад Мариинского театра отличался чем-то сугубо аляповатым, точно Шретер, который все же был довольно искусным зодчим, состряпал его по какому-то нарочито спешному распоряжению, не успев даже как следует обдумать как целое, так и детали. Этот-то тяжеловатый и убого роскошный, годный только для какого-нибудь третьестепенного кафе-шантана придаток был приклеен к грациозной и гармоничной, чисто палладианской системе арок прежнего здания. И вот именно о нем, об этом изуродованном фасаде думаешь теперь, когда вспоминаешь о Мариинском театре! Этот нарост не послужил в большую пользу даже для того расширения фойе, которое в нем помещалось и которое заменило милое первоначальное фойе. Правда, последнее было, пожалуй, чересчур тесно, но производило оно очень приятное впечатление, благодаря главным образом тем двум лестницам, которые спускались в него из коридоров верхних ярусов. Большие пейзажи на стенах служили иллюзии пространства, плафон старого фойе изображал, если память мне не изменяет, танцы амуров, а над арками были вставлены медальоны с портретами знаменитых композиторов, среди которых мне было особенно лестно увидать между Вебером и Керубини своего собственного прадедушку, т.е. композитора Кавоса – отца строителя...

Вконец испорченный фасад Мариинского театра оказался вполне под пару банально-уродливому фасаду Консерватории, выросшей на месте Большого театра, разрушенного в 1891 г. Однако это никак не могло служить утешением, и мысль, что надлежит переделать «физиономию» Мариинскому театру, ставшему *главным* театром С.-Петербурга, не переставала заботить архитектурный мир. В известном смысле, эта перелицовка, наконец, состоялась, но ее уже никак нельзя считать удачной. Заключалась же она в том, что в 1921 или в 1922 году по проекту архитектора И.А.Фомина весь театр был окрашен в один сплошной темно-красный цвет. По мысли Фомина (довольно-таки наивной), этот «макильяж»[4] должен был стушевать все детали и объединить формы старые с новыми. На самом же деле, к прежнему уродству только прибавилось новое. Теперь театр стал снаружи *неприлично* безобразен, и, надо ду-

мать, что *таким* его долго не оставят. Желательно было бы только, если бы уже стали менять наружный вид театра, чтобы ему вернули подобие его прежнего благородного и изящного облика. Еще сильнее следует желать, чтобы при этом бесподобный зрительный зал остался в первоначальном, чудом до сих пор уцелевшем виде, чтобы подобно тому, как Residenztheater[5] в Мюнхене, зрительный зал Мариинского театра продолжал радовать своей прелестной старинкой, чтобы, находясь в этом храме, призванном служить «академией», публика ощущала какую-то связь с прошлым, какую-то традиционность. Ведь это большое счастье, что великие произведения русской музыки, родившиеся на сцене Мариинского театра, продолжают звучать и разыгрываться перед тем же залом, что существовал в дни, когда эти шедевры появились на свет. Сколько *исторических премьер* состоялось именно на сцене Мариинского театра, начиная с «Пиковой дамы» и «Князя Игоря» и кончая «Спящей красавицей» и «Раймондой»! А каким артистам аплодировал этот зал! Тут выступали в последние годы существования Итальянской оперы – Дюран, Маркони, Котоньи; тут оживила русский балет божественная Вирджиния Цукки; тут танцевали Брианца, Гердт, Кшесинская, Трефилова, Павлова, оба Легата, Карсавина, Фокин, Нижинский; тут пели чета Фигнер, Шаляпин, Литвин и т.д., и т.д. Какие имена!..

Но довольно на сегодня. Я рассказал, что мог, о памятнике. В следующем же моем письме я вспомню о своих личных, связанных с Мариинским театром переживаниях. Думается, что мои воспоминания толкнут и других вспомнить о тех самых сладостных минутах, которые были пережиты ими в нашем милом Мариинском театре. Кстати сказать, в обиходе он и теперь продолжает носить свое старое имя – имя императрицы Марии Александровны или же одной из дочерей Николая I, ставшее давным-давно его *собственным* именем. Но кто еще из петербуржцев хранит память этих потускневших теней, а вот что театр на Театральной площади называется *Мариинским* – это всем хорошо известно, мало того – женственное имя как-то идет нашему театру, оно выражает то, что в нем есть (я говорю, главным образом, о зрительном зале и сцене) ласкового, приветливого – точно в нем живет дух какой-то глубоко культурной и изящной хозяйки... Впрочем, хозяек здесь две: русская Мельпомена и русская Терпсихора.

1935, 2 ноября

II

Мариинский театр был первым моим театром – я попал в него четырехлетним мальчуганом. Но попал я не на театральное представление, а на дневной концерт, и помнится мне, что инициатива такого странного введения меня в театральный мир принадлежала не моим родителям, а моим двум сестрам – тогда еще незамужним и баловавшим своего крохотного братца на все лады. Впрочем, концерт был довольно необыкновенный – его давал странствующий, чуть ли не американский *дамский* оркестр. Когда занавес поднялся над сценой, то на ней я не увидал что-либо эффектное и занимательное, а лишь ворохи белых платьев, и особы, в эти платья одетые, принялись играть на всевозможных инструментах, как только такая же дама в белом, стоявшая спиной к публике, взмахнула палочкой. Играли они и уже знакомые мне модные вальсы и польки, и вовсе незнакомые пьесы, страшно длинные, страшно громкие и показавшиеся мне скучными. В антракте же между отделениями два клоуна (общее простодушие тех дней допускало подобное совмещение) корчились и дурили,

кричали друг на друга, били по щекам, но и это «меня не касалось», а несравненно более меня интересовала декорация позади них, которую я и запомнил во всех деталях. То была первая декорация (не считая тех, которые были в моих детских театрах), которую я видел, и я не мог наглядеться на то, что было на ней изображено. Густые массы разнообразных деревьев громоздились над белой балюстрадой, тянувшейся у самого пола и украшенной вазами с пышными цветами, посреди же, в просеке, бил фонтан.

Можно подумать, что я в течение той двухчасовой «matinée»[6] должен был убийственно скучать, на самом же деле я *блаженствовал* и наслаждался. Наслаждался же я просто сознанием, что я в *театре*, о котором я столько слышал от братьев и сестер и куда я все просился, чтоб меня взяли. Театр в целом сразу меня ошеломил и пленил; все мне в нем нравилось, и даже сильный запах газа не только не казался мне противным, но, напротив, я его вбирал в себя как нечто сладостное, «волшебное». Многие годы и впоследствии, до самого проведения в театрах электричества именно этот запах газа был для меня как-то неразлучно связан с представлением о театре, и стоило мне его гделибо услышать, как в воображении вставало все «таинство театрального посещения», начинавшегося со вступления в нижний вестибюль и кончавшегося после блуждания по закругляющимся коридорам вхождением в ложу, в эту очаровательную коробочку, подойдя к краю которой я видел странный, мерцающий огнями и золотом, круглый, высокий и глубокий простор.

В тот первый раз я, впрочем, был *особенно* поражен люстрой и занавесом. Люстра была и у нас в зале – бронзовая, золоченая. Когда ее зажигали по каким-либо особенным случаям, когда горели ее двадцать свечей, то все вокруг преображалось, и становилось особенно торжественно на душе. Самый момент зажжения люстры означал, что скоро начнется «бал» (балом называлась тогда всякая вечеринка), что сейчас станут съезжаться гости, и «большие» под этой люстрой станут танцевать... Но могла ли наша домашняя люстра идти в какое-либо сравнение с той, которую я увидал теперь перед глазами повисшей в середине необъятного зала из какой-то таинственной черной дыры? Это было нечто более прекрасное, нежели солнце, нечто более сверкающее и искрящееся, нежели бриллиантовые ожерелья, это было нечто громадное и великолепное, нечто такое, что предвещало необычайные и безумно занимательные вещи.

Но еще изумительнее, нежели люстра, показался мне занавес. Позже я узнал от папы, что занавес Мариинского театра был выписан из Парижа, что это была заморская диковина, заказанная специально для нашего театра. Но тогда, в первое мое знакомство с этим занавесом, я, разумеется, не нуждался в подробных справках, и внимание мое было просто поглощено бесподобной, как мне казалось, красотой этой исполинской картины. К большим картинам я вообще чувствовал особое пристрастие. В Академии художеств, куда папа брал меня с собой при его обходах конкурентов, я цепенел перед огромными копиями с Рафаэля – и мне особенно нравилось именно то, что они были такими огромными. Но и они показались бы маленькими рядом с этой театральной картиной, на которой был представлен в прелестных голубоватых тонах полукруглый чертог Аполлона и на первом плане знакомая статуя самого бога. «Картина» была заключена в раму, над рамой свешивалась алая бархатная драпировка, а внизу были разложены гирляндами и букетами розы, розы и розы. И все это – рама, драпировка, бахрома на ней, цветы – было так правдиво изображено, что казалось до полного обмана «совершенно настоящим». Я отлично понимал, что это только нарисовано, но именно этот *обман* мне и

нравился. Я приобщался к чарам театральной иллюзии, которой затем и остался верен всю жизнь. Иллюзия – не она ли один из самых основных соблазнов театра, не сама ли его природа, не то ли, чем театр нас покоряет?

К моему огорчению занавесом в первое свое посещение Мариинского театра я не мог долго любоваться. Я его увидал только в начале, да еще тогда, когда все кончилось, и меня уже кутали в шали и башлыки, но ведь затем целых двадцать лет я этот занавес видел при каждом своем посещении театра и каждый раз глядел на него с какой-то «восторженной признательностью», а когда, наконец, в половине 1890-х годов его заменили новым грубым, банальным и нелепым (работы Левота), то я скорбел о прежнем, как о погибшем друге. И подумаешь – от этого шедевра забытого автора не осталось и следа, – печальная судьба всего театрального, вечно обновляемого достояния!..

Десяток лет разделяет то мое первое посещение Мариинского театра от следующего. Вообще в театр меня водили сравнительно часто (почти всегда по моему настойчивому требованию, причем матери приходилось преодолевать некоторое «благоразумное» сопротивление отца), но водили меня в балет или в итальянскую оперу, а то и другое давалось в Большом театре. В Мариинском же театре шли русские оперные спектакли, а в известные дни русские драматические. На них мне не полагалось бывать, да и никто из семьи там не бывал, ибо большинство моих родных были завзятыми италоманами, почти с презрением отзывавшимися о русской музыке и о русских артистах. Для уразумения же драматических пьес я почитался еще недостаточно зрелым. Но о том, что давалось в Мариинском (или в Александринском) театре, я все же бывал всегда осведомлен, благодаря рассказам маминой горничной, которая прежде чем стать фанатической богомолкой, была яростной театралкой и так глубоко переживала все то, что видела на сцене разыгрываемым любимыми актерами, что дождаться не могла, пока она мне не передаст своих последних впечатлений. Эти театральные рассказы Ольги Ивановны происходили обыкновенно во время долгой процедуры моего купанья, и, бывало, вода в ванне остынет и весь я закоченею, а моя почтенная Шехеразада все рассказывает и рассказывает – действие за действием, выход за выходом – и никак остановиться не может.

И все же мое второе и третье посещение Мариинского театра было посвящено не музыке, а именно драме – но только то был не русский спектакль, а гастроли знаменитого трагика Томмазо Сальвини, происходившие в посту, когда русским артистам не полагалось предаваться бесовским действиям. И на этот раз это *я настоял*, чтобы меня взяли – тогда как оба, и мать, и отец, были против, считая, что мне еще слишком рано видеть такие вещи, которые я и «понять не могу». Но правым в своем настаивании оказался я, ибо я убежден, что из всех зрителей, наполнявших тогда зал Мариинского театра, едва ли не этот двенадцатилетний мальчик, сидевший в переполненной, очень близкой к сцене ложе 1-го яруса, испытывал наибольшее наслаждение и от Шекспира, и от игры знаменитого трагика, – хотя, действительно, я почти ничего не смыслил по-итальянски... Меня несколько озадачило то, что Сальвини-Гамлет такой «старенький и толстенький», но об этом я как-то скоро забыл и весь затем ушел в переживания драмы, так чудесно сплетающей фантастично-загробное с жизненно реальным. И сейчас еще пробирает мороз, стоит мне вспомнить момент, когда Гамлет внимает монотонной речи духа убитого отца. Такого напряжения, такого ужаса, такого соединения ужаса с каким-то восторгом я никогда с тех пор на сцене не видал, и именно *эта* сцена осталась для меня на всю жизнь одной из тех «мер вещей», по которым раскладываются ценности и благодаря которым вырабатывается вообще вся личная оценка как

художественных, так и многих других явлений. Но о спектаклях Сальвини я могу рассказать гораздо больше, а сегодня надлежит говорить о юбиляре – о Мариинском театре.

Завсегдатаем Мариинского театра я становлюсь с 1884 года, и это благодаря тому, что по повелению императора Александра III во второй половине этого года произошел шассе-круазе[7] между итальянской и русской оперой. Почетное место было предоставлено произведениям национального искусства, «чужому же» отведено лишь второе место. Вместе с перенесением итальянской оперы произошло и переселение всей верной этим спектаклям публики, а в том числе и нашей абонементной ложи, точнее, ложи моего дяди, в которой нашей семье принадлежало три места. Одно из этих трех мест обыкновенно я и занимал, и таким-то образом я ребенком слышал в первоклассном исполнении и «Лючию», и «Фаворитку», и «Трубадура», и «Роберта Дьявола», и «Фауста», и «Африканку», и «Джоконду», и «Севильского цирюльника». Несчетное же число я слышал «Марту» Флотова, так как эту оперу давали каждый раз, когда по болезни того или другого артиста менялась программа, а болели итальянцы в нашем суровом климате частенько. В первой половине 1884 года с необычайной роскошью был поставлен рубинштейновский «Nerone»[8] еще в Большом театре, а в сезоне 1884–1885 г. ту же оперу, имевшую колоссальный успех, мы снова видели и слушали, но уже на сцене Мариинского театра. Наконец, в 1886 году «Большой театр» решено было вовсе закрыть вследствие якобы безотлагательной необходимости полного его ремонта, и тогда же казенная итальянская опера была упразднена совершенно, русская же опера переведена обратно в Мариинский театр, куда переведен и балет. Произошло это как раз в том году, когда наш балет, благодаря гастролированию Цукки, переживал эру необычайного оживления и успеха. Первое выступление «божественной Вирджинии» (в «Дочери Фараона») происходило осенью 1885 года в Большом театре, а уже в следующем сезоне она танцевала в Мариинском. Обещанный ремонт Большого театра все откладывался, а затем здание его было объявлено вообще неблагополучным, его окружили забором, а еще через года два признано было необходимым его и вовсе уничтожить. Тут-то А.Г.Рубинштейн и выпросил освободившееся место под Консерваторию, после чего началась ломка прекрасного и величественного произведения Томона, и с тех пор Мариинский театр оказался *единственным* в Петербурге храмом оперного и балетного искусства.

1935, 9 ноября

III

Я не стану рассказывать подробнее об итальянской опере за время ее недолгого пребывания в Мариинском театре. Слишком воспоминания о ней связаны с Большим театром. В первый же раз оперу неитальянскую я слышал в Мариинском театре постом 1889 года, но и это была не русская опера, а немецкая. Четыре вечера в неделю и в течение четырех недель немецкая антреприза Анджело Неймана давала «Кольцо Нибелунгов» в декорациях, скопированных с байрейтских, с труппой, состоявшей в значительной степени из очень знаменитых артистов, с юным еще тогда «доктором» Карлом Муком в качестве дирижера оркестра.

Весь Петербург был взбаламучен этими Festspiel'ями[9]. Обнаружились целые полки вагнерианцев, клявшиеся в том, что именно эти оперы суть высшие достижения музыкального искусства, но громадное большинство публи-

ки шло слушать «Кольцо» из любопытства – как нечто уж очень необычайное, почти граничившее со скандальным. Настоящее возмущение вызывали пресловутые «фанфары», выступавшие в начале каждого акта, а также полная темнота (то было невиданной новостью), в которую погружался зрительный зал, как только дирижер стучал о пульт, и абсолютная невозможность проникнуть в зал, продолжавшаяся с этого момента и до самого конца действия.

Удивительным казалось еще, что вот в течение четырех дней – «целую вечность» – приходилось бывать на той же «пьесе», причем рекомендовалось как-то особенно подготовиться к этому подвигу и, в частности, прочесть несколько брошюр, трактовавших на все лады о полном соответствии музыки с текстом, сочиненным самим композитором, и т.п. Все это служило предметом неистовых споров. Даже на наших патриархальных семейных обедах сразу сформировалось два лагеря: итальянские меломаны, предводительствуемые бабушкой, были возмущены, вернее, преисполнились презрения к «этой новой форме немецкого шарлатанства» да и вообще ко всей «музыке будущего», люди же более передовые, с дядей Мишей во главе, допускали, правда, некоторые оговорки в отношении пресловутых длиннот (les fichus trois quarts d'heure[10]), не соглашались и с исполнением некоторых ролей, но, в общем, сияли от счастья, что вот, наконец, они «дождались», что вот и мы теперь слышим настоящего Вагнера, а не то, что каких-то там «Тангейзеров» и «Лоэнгринов», в которых «столько итальянщины», в которых гений Вагнера только «нащупывал» то, что стало затем главным содержанием его музыкальной поэзии.

Я был еще гимназистом и, мало того, именно вследствие того, что я в том году вообще слишком увлекался театром, а тут напоследок и «вовсе погиб на Вагнере», учение свое я непозволительно забросил и даже не был допущен директором гимназии к экзаменам. Таким образом мой бурный «вагнерианизм» совпал с весной, во время которой мне, совершенно от всего освобожденному, ровно нечего было делать, и я весь мог отдаться своему упоению, что перевернуло всю мою душу. Месяца три-четыре после «Нибелунгов» я все еще ходил «полный звуков», как в дурмане; в каждом воробьином щебетанье я старался расслышать пение вещей птицы, всякое шуршание листов я принимал за Waldesweben[11], в бурлящей полосе, тянувшейся за петергофским пароходом, мне мерещились дочери Рейна, а в грозу мне чудилось, что я слышу вступление к «Валькирии» или страшную музыку финала второго действия той же оперы.

Случилось так, что мой абонемент оказался четвертым, последним, и мне таким образом пришлось три недели ждать своей очереди – того момента, когда и для меня наступит счастье «сподобиться». Но это лишь поспособствовало силе впечатления – тем более что в эти три недели я уже из разговоров о «Нибелунгах» от родных и знакомых наслышался массу, да и музыку тетралогии, по крайней мере главные ее темы, я успел усвоить довольно основательно... Особенно тому способствовали прекрасные импровизации моего брата Альбера на «вагнеровские темы». Дело в том, что Альбер попал на «Кольцо» в *первый* же абонемент и оказался столь охваченным красотой этой новой для него музыки, что при его удивительной одаренности он запомнил не только «лейтмотивы», но и основные гармонические ходы «Нибелунгов». Никогда я не видел моего старшего брата в таком восхищении от оперной музыки. Он буквально пьянел от нее и заражал других своим неистовством. Впрочем, Альбер вообще более других братьев унаследовал от прадеда счастливый, чисто итальянский дар импровизации – тот самый дар, коим вундер-

кинд Катарино Кавос в конце XVIII века привлекал всю Венецию на свои выступления в Scuola di San Marco[12]. Но до знакомства с «Нибелунгами» Альбер или просто упивался тем, что у него совершенно непроизвольно рождалось из-под пальцев, или же он импровизировал на темы «Фауста» Гуно, к которому питал особую нежность, чуя в этой музыке какое-то чувственное и сентиментальное родство. И вдруг вместо «Скажите вы ей» или «темы Маргариты» – появились у него мощные аккорды Вагнера, угроза рока, героический рожок Зигфрида, огненное трепетание Логе и т.д. Появились и совсем новые приемы их сочетаний. Я слушал, восхищался, и мое желание услыхать «это же самое», но уже в полном звучании инструментов, о которых тот же Альбер рассказывал чудеса, становилось все сильнее и сильнее – так что я уже стал опасаться, как бы не случилось чего до «моего» дня, как бы мне не захворать – благо в те годы редкий март не обходился без того, чтобы я не заболевал ангиной.

Но, к счастью, ничего такого не случилось, и, наконец, этот «исторический» в моей жизни день настал. Наступил и вечер, я уже сижу в своем кресле в последних рядах партера, вооруженный биноклем, афишей, полным текстбухом[13] и еще другой книжкой, посвященной музыкальному анализу, сижу и весь дрожу, и весь заранее млею, ожидая, подобно неофиту в мистериях, получить настоящее *откровение*. Вот издалека донеслись фанфары трубачей (это они созывали публику в фойе), вот они уже на сцене (в довольно-таки гротескных «средневековых» костюмах) возвещают через звонкую медь длинных труб, что настает момент для всех забыть пошлую суету и исполниться величайшего внимания. Тощий длинный Мук взбирается на свое возвышение («как жаль, что у нас оркестр не спрятан под пол», – говорили вагнерианцы) – он вознес руку, и загудело низкое трезвучие, выражающее водяную стихию, Рейн потек могучим потоком, родилась космическая жизнь... И тут-то приключилось нечто совершенно неожиданное. Откуда-то сверху, с райка, раздался неистовый истерический вопль. Кто-то «не выдержал», кто-то не смог иначе реагировать на всю эту музыкальную ворожбу, как животным воем. Несчастного сейчас же извлекли, вывели, но, положительно, такое вовсе не входившее в программу усиление эффекта не только не нарушило общего настроения, но, наоборот, как-то подчеркнуло мистическую настороженность. Уж раз закликушествовали, значит действительно проняло, значит действительно мы сегодня не на простом театральном представлении, а на каком-то священнодействии.

Не стану рассказывать о самом спектакле. Покаюсь, и мне далеко не все в нем оказалось по душе, и, в частности, я нашел иные длинноты достаточно-таки мучительными; особенно же я был разочарован в постановке – в декорациях и в действующих лицах. Можно ли было поверить, что этот уже немолодой, но чрезвычайно вертлявый господин с рыжим клоунским коком на голове действительно *бог огня* (то был сам знаменитый Генрих Фогль!)? Можно ли было поверить в дальнейшем, что он же стал юным Зигфридом, которого предназначил Вотан в супруги своей дочери? Можно ли было поверить и в этих заросших волосами, но вовсе уже не столь грозных и исполинских великанов, и т.д.? Декорации же были, пожалуй, и красивы, но той «банальной красотой», которая в середине XIX века стала обязательной на оперной сцене и из которой была изъята всякая истинная поэтичность. Я сознавал, что от идеала Gesammtkunstwerk'a[14], каким его замыслил автор, вся эта псевдоромантика безнадежно далека, и вовсе не спасало положения то, о чем свидетельствовалось в разных хвалебных статьях – будто вся эта театральщина «вполне от-

вечала» намерениям Вагнера, будто он ей дал свою безусловную апробацию. Слишком для меня было ясно, что это *не могло быть*, или же приходилось допустить, что великий Рихард ничего не понимал в зрелищной стороне!

Стоит ли, однако, портить единственное и несравненное воспоминание, оставшееся во мне от тех четырех вечеров, такими «деталями»? Да и тогда же я всячески старался «не замечать» того, что было в конце концов довольно второстепенным, и это старание удавалось мне в значительной степени, ибо прекрасно еще в те времена действовал весь аппарат моей приспосабливаемости – тот самый аппарат, благодаря которому в юности все без особенного насилия окрашиваешь в *нужный для тебя цвет*. Я обладал способностью не видеть даже того, что прямо-таки лезло в глаза, – счастливейшее свойство, которое, ах, как недостает мне теперь, которое так бы пригодилось во всех тех (поминутно встречающихся) случаях, когда *необходимо* три четверти из того, что видишь, «недоглядеть», дабы спастись от полного отчаяния...

Вагнеровские спектакли 1889 года в Мариинском театре были одним из самых значительных событий не только в моей жизни, но и в жизни всего петербургского общества. Следующим событием такого же, если не еще бóльшего, значения в Мариинским театре были постановки «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы» – первая, созданная в том же 1889 году (в декабре, если я не ошибаюсь), вторая – год спустя, но о них я и вспомню в одном из ближайших моих писем.

1935, 16 ноября

IV

Я уже стал взрослым юношей, я уже знал по концертам главнейшее из европейской музыкальной литературы и успел сделаться энтузиастским вагнерианцем, а о русской музыке я продолжал иметь самое смутное представление. Происходило это оттого, что в нашем родительском доме русской музыки не жаловали. Отец, правда, обожал «Руслана» и «Жизнь за царя» и с особой нежностью отзывался об «Аскольдовой могиле», мотивы которой напевал и наигрывал, но большинство моих родных были заядлыми итальяноманами и ничего, кроме Россини, Верди и Доницетти, не признавали. Пойти в русскую оперу казалось им просто чем-то неправдоподобным. Все там было скверно – и «грубая» музыка русских композиторов, и плохо поставленные голоса, и неуменье держаться на сцене, носить костюм... Однажды меня ребенком свели на «Руслана», но если мне и понравились декорации (старые гартмановские), а от «Головы» я даже пришел в восторг, если и приятно было услыхать в оркестре знакомый марш Черномора, под который выносили сидящего на подушке «карла» с длиннейшей бородой, то в общем я все же проскучал так, как до того еще в театре не скучал, и этот опыт тоже не способствовал тому, чтоб я захотел лично проверить, так ли правы мои близкие в их отрицательном отношении к русской музыке.

Тем более потрясающим было то впечатление, которое я получил от «Спящей красавицы». Это мое знакомство с балетом Чайковского произошло не на премьере, а на одном из последовавших за ней спектаклей, дававшихся в рождественские праздники 1889 года. Попал я на какой-то утренник (в компании с гимназическими друзьями), еще полный предубеждения, а вышел из Мариинского театра совершенно взбаламученный, опьяненный. Все мои предубеждения против русской музыки сразу развеялись, и я принялся с тем большим рвением за ее изучение, что почувствовал всю вопиющую несправедли-

вость моего отношения к ней, основанного на нелепом доверии к чужому мнению. Не обошлось без насмешек со стороны домашних итальяноманов и даже без ссор, принимавших подчас характер маленьких семейных скандалов со швыряньем дверей и горькими истинами, высказывавшимися в весьма повышенном тоне. Союзника я нашел себе лишь в лице дяди, Михаила Альбертовича Кавоса, который на наших семейных обедах представлял крайнее левое крыло, и за меня же заступался один из друзей дома – рьяный славянофил, родственник Аксаковых, «Зозо» Россоловский, сам сочинявший какую-то оперу «в духе Мусоргского».

Так вот – прозрел я музыкально на «Спящей красавице» и на ней в тот же сезон побывал раз пятнадцать, но в то же время я с какой-то жадностью набрасывался теперь на всякую русскую музыку, будь то в опере или в концертах. Осенью же 1890 года меня ожидали еще большие упоения. Не помню, в какой именно день состоялась премьера «Князя Игоря» (одно из самых крупных событий в истории русской музыки), а в 8 часов вечера 7 декабря 1890 года в Мариинском театре зазвучали первые аккорды «Пиковой дамы», и уж тут мой восторг достиг крайней степени. Я временно просто помешался на «Пиковой даме», бредил ее музыкой, и, мало того, благодаря «Пиковой» весь Петербург как-то преобразился и наполнился ожившими тенями. Я через «Пиковую» почувствовал свою кровную и духовную связь с целым ушедшим миром. В любом барском особняке когда-то могли жить милые, несчастные Лизы, в любой церкви могло происходить отпевание графини-бабушки, не говоря уже о Зимней канавке, куда я стал совершать настоящие паломничества... Над всем же этим апофеозным светом сияла фигура царственной Минервы, «выход» которой в опере наполнял всех нас трепетом.

Кстати, об этом *выходе*. Именно то, что самое появление царицы было как-то «эскамотировано»[15], придавало заключительной сцене бала *особенную* внушительность. Рассказывали, будто на генеральной репетиции какая-то фигурантка исполняла роль государыни и при последних аккордах гимна «Славься сим Екатерина» появлялась в глубине сцены. Рассказывали, будто это сам государь воспротивился такой профанации, после чего директор И.А.Всеволожский и придумал очень остроумный трюк, которым и я воспользовался впоследствии, когда «Пиковая дама» в 1920 году была возобновлена в моей постановке. Несомненно, трюк этот, получившийся вследствие компромисса и уступки цензурным требованиям, производил эффект несравненно бóльший, нежели тот, который получался бы, если все было показано начистоту. Шли скороходы, шли пажи, шли первые придворные чины; музыка гремела все громче, «певчие Разумовского» и бальные гости вторили ей в нарастающем ликовании; уже расступившиеся шеренги склонялись, а дамы в своих робронах делали плонжоны[16] до полу, когда в эту самую торжественную минуту... занавес опускался и скрывал от глаз публики то, чего на самом деле не происходило, но иллюзию чего каждый ощущал в себе с большей силой, нежели если бы, действительно, какая-нибудь дама, хотя бы и очень схожая с Екатериной, исполняла ее роль.

На премьеру «Пиковой» не так-то легко было попасть, но у нас были всякие ходы и среди них – целый уже год длившаяся дружба (моя и как раз тогда подошедшего к нам Льва Бакста) с Геннадием Кондратьевым – знаменитым режиссером русской оперы. Этой дружбой мы очень гордились и пользовались без особого стеснения. Она же нам дала допуск за кулисы оперы – милость почти невообразимая по тем временам, когда сцена Мариинского театра в виду частых посещений царской фамилии охранялась с такой же бдитель-

ностью, как самые интимные дворцовые покои. Благодаря длиннобородому, длинноносому, величественному Геннадию, мы знакомились и с артистами, а ведь известно, как в молодые годы это ценится, каким восторгом наполняет душу возможность пожать руку и пролепетать какой-либо комплимент только что спевшей свою партию, обливающейся потом и гримом знаменитости. Но, разумеется, ни о каких закулисных посещениях в такой особо торжественный день, как премьера «Пиковой дамы», не могло быть и речи, да мы бы и сами не пошли, ибо наше волнение было слишком велико, мы были слишком захвачены тем, что готовились увидать и услыхать.

Кое-что, впрочем, мы уже знали из музыки новой оперы Петра Ильича. Недели за две до спектакля был выпущен клавир, и один из первых же экземпляров притащил ко мне Митя Пыпин (в молодых еще годах скончавшийся сын знаменитого историка), который, впрочем, вошел в тот вечер со словами разочарования. Он уже успел проиграть оперу дома, и, по его мнению, все в «Пиковой даме» оказывалось совершенно недостойным автора «Евгения Онегина». Чайковский повторяется. Чайковский писал сплеча, без особенной охоты, исполняя полученный от дирекции театров заказ. «А, впрочем, кое-что есть», – готов был признать Пыпин, и это «кое-что» оказалось вступлением к «Зимней канавке». И что же – даже в корявом исполнении на рояле это «кое-что» сразу ввело нас в то настроение петербургской жути, которой наполнена вся опера, а когда была сыграна еще и сцена в спальне графини, то бедного Митю осыпали упреками: «Это-то плохо? Это ты называешь повторением? Да это самое гениальное, что мы когда-либо слышали, и ты просто ничего не понимаешь!» Как сейчас вижу эту сцену, происходившую в зале при свете двух свечей, стоявших на нашем старомодном фортепиано, – смущенное лицо хулителя, его беспомощные попытки отстоять свое мнение, оправдаться.

Не забыл я и той тревоги, которая овладела нами, когда разнеслась весть, что премьеру пришлось отложить из-за случившегося с Фигнером несчастья. Тогда же, на каком-то артистическом ужине, кто-то, чуть ли не «наш» Геннадий, читал стишки, в которых имелись строчки, посвященные этому происшествию: «Нужно ж было так случиться, Фигнер наш сломал ключицу». Ходили и еще более тревожные слухи, будто опера вообще запрещена или значительно урезана, что композитору приходится ее всю переделывать, и т.д. Но ключица Фигнера быстро зажила, другие слухи оказались ложными, первое представление было, наконец, объявлено в афишах, и уже ничего не могло воспрепятствовать тому, чтоб спектакль состоялся.

Места у нас были довольно далекие, но все друзья сидели в партере неподалеку друг от друга; с ближайшим я мог даже перемолвиться, а с другими мы обменивались кивками и взглядами. И сколько же этих кивков и переглядываний получилось за тот памятный вечер! Напротив, большая публика обнаруживала равнодушие, а то и недовольство. Аплодировали балету, любимым артистам: Медее Фигнер, Фигнеру, Мельникову, Славиной, Яковлеву, Долиной, аплодировали по утвержденному обычаю и Направнику (действительно, маэстро поднес оперу в безупречном виде); понравились декорации (особенно декорации спальни, написанные с поразительной иллюзиозностью Ивановым), костюмы, выдержанные с редкой для того времени точностью, но музыка показалась (и именно в этом тоне высказывалась затем критика) вялой и даже банальной. Дядя М.А.Кавос, к которому я бросился в первом же антракте, обдал меня холодной водой: «Pas mal ce Chodowiecki»[17], – процедил он на ходу, намекая на то, что общая картина гулянья в Летнем саду напоминала гравюры знаменитого берлинского мастера XVIII века. Угодил Чайковский только дуэ-

том «Уж вечер, облаков померкнули края» и пасторалью, которая к тому же была очень изящно поставлена и кончалась эффектными группами в подражание мейсенскому фарфору.

Напротив, *нам* (и больше всего мне) нравилось все – и, разумеется, слово *нравилось* здесь совершенно неуместно. Весь спектакль показался настоящим *откровением*. Правда, настроение чуть падало к концу, и очень огорчало нас последнее появление графини, представшей в виде какого-то чучела на пружинах, выскакивавшего из-за игорного стола. Но могли ли идти в счет такие пустяки, когда все остальное было то самое, *чего мы ждали*, что отвечало самым глубоким нашим вожделениям и надеждам, когда весь спектакль проходил на фоне музыки, самой вдохновенной и *самой подлинной* из когда-либо слышанных. Музыка эта вводила нас в обетованную землю ожившего прошлого, куда мы в этот вечер проникали глубже и глубже, вступая в контакт с сонмами близких сердцу призраков.

До того, что мы услышали оперу, мы отчасти соглашались с критикой на то, что Модест Чайковский совершил некое кощунство, посягнув на сюжет Пушкина и решившись отодвинуть его на несколько десятков лет назад, лишив тем самым «Пиковую даму» характера «актуальности», присущего оригинальной повести. Но зрелище, но слушание оперы нас убедили, что так было *лучше*, и нельзя было вообще желать чего-либо иного, когда получилась удача такой степени, такой полноты. Неужели опера выиграла бы без всего этого «екатерининского настроения», без всей этой смеси грандиозной помпы с элегической чувствительностью, без чествования «Северной Семирамиды» (уже не заменили ли и впрямь большевистские режиссеры «из пиетета перед Пушкиным» этот выход Екатерины выходом Николая Павловича?) и без «Искренности пастушки», служащей такой чарующей интермедией и вносящей в самый надлежащий момент свою ноту пасторальной сладости, после которой особенно трагическим кажется все развитие «катастрофы»?..

Мне сейчас совершенно безразлично, были ли мы, «помешавшиеся», тогда *правы* или были правы благоразумные критики. «Пиковая дама», во всяком случае, сыграла решительную (и не только музыкальную) роль в духовном развитии всей группы тех, кто создали затем «Мир искусства». Она как-то особенно опоэтизировала нашу ностальгию по прошлому, придвинула к нам это прошлое, превратила его в чудесное настоящее. И с премьеры «Пиковой дамы» Мариинский театр стал нам особенно дорог, точно и впрямь в его стенах поселились навсегда милые тени, точно в его зале (ныне уже навсегда для нас запретном) продолжают звучать отголоски того, что мы, юные и начинающие жизнь, сподобились именно в самый нужный момент услыхать и пережить...

1936, 11 января

V

До 1902 года я бывал только зрителем в Мариинском театре, в этом же году я «удостоился чести» быть в нем участником. Употребляю эти слова в кавычках без малейшего оттенка иронии. Мариинский театр был для меня чем-то до того возвышенным и местом столь *святым*, что вступая в него в качестве какого-то, хотя бы временного, «тоже священнослужителя» – я был взволнован, как подобает настоящему неофиту. Но готовился я к этому уже давно. В частности, в 1901 году мы всей группой «Мира искусства» должны были для сцены Мариинского театра изготовить постановку одного из наших любимых балетов – «Сильвии» Делиба, и уже все было в полном ходу (причем

на мне лежало кроме изготовления одной из декораций и общее руководство), когда чудесная затея в самом зародыше рухнула в связи с вынужденной отставкой Дягилева. И вот, только через год новый директор императорских театров В.А.Теляковский обратился ко мне уже с форменным заказом – создать постановку «Гибель богов», как сам ее план, так и эскизы декораций и костюмов.

Моя личная работа началась летом. Однако, насколько мне было ясно, когда я занимался «Сильвией», чего следует добиваться, настолько оказалось теперь трудным представить в конкретной форме те образы и видения, которые рисовались при слушании музыки Вагнера. Я бы предпочел что-либо другое, что-либо более соответствовавшее моим *личным* творческим возможностям. Но об отказе нечего было думать, нельзя было терять такой случай, и поэтому я, преодолев первую растерянность и всякие страхи, взялся за дело.

Теперь мучения, подобные тогдашним моим, новичок в театральном деле едва ли испытывает. Он наперед знает, что чем менее технично, чем первобытнее и, говоря попросту, «глупее» будет его сочинение, тем больший будет он иметь успех. Беспомощность его сойдет за «свежесть» и покажется «забавной», а ведь искание чего-то «amusant»[18] вытеснило из театра всякие другие заботы. Но в те далекие времена это слово еще не было в таком употреблении, да и будь оно в ходу, я все же по личному вкусу о нем не подумал бы, раз надлежало иллюстрировать повесть про одного из самых светлых героев европейского мифа. Надлежало же представить в картинах и недоступную высь окруженной огнями скалы Валькирии, и чертог, в котором царствует король Гунтер, и тот город, к которому приплывает Брунгильда, и, наконец, тот омываемый Рейном лес, в котором Зигфрид шутит с водяными красавицами и в котором его разит копье Гагена. Сколько задач! И наиболее жуткая из всех этих задач – найти стиль, который бы все объединил.

Дело сочинения, разумеется, облегчилось бы, если бы я обратился к той редакции, которую когда-то установил сам Вагнер, которую пиететно оберегала в Байрейте его вдова. Но менее всего я был склонен держаться именно этой «традиции» из-за сознания абсолютного несоответствия такого сценического аспекта вагнеровских опер с тем, что в воображении вызывала музыка... С другой стороны, если мне что и придавало куражу, когда я рискнул взяться за «не совсем мое дело», так это именно желание изобразить вещи совсем по-новому и *так*, как я это себе представляю, и как, мне казалось, их иначе и нельзя себе вообразить. Музыка же Вагнера более всего меня умиляла своей «близостью к природе». Слушая ее и упиваясь ею – во мне неминуемо восставали чудесные *пейзажи*. Но опять-таки эти «пейзажи» не должны были в «Нибелунгах» казаться просто выхваченными из действительности, а должны были представлять собой некий синтез, какую-то «идеализацию». И вот найти этот идеал было самым мучительным, ибо невольно я все время сбивался на свой «живописный опыт» – иначе говоря, на какой-то реализм...

Сравнительно, впрочем, легко сочинился «Зал дворца» – с его выходом прямо к берегу, к синим водам реки. Я как-то сразу увидал всю его конфигурацию, двойной примитивный трон с занавеской позади, циклопические, лишенные украшений столбы и целый лес стропил, поддерживающих крышу. Увидал я в этой обстановке и короля, одетого в лисьи шкуры, и королеву в ярко-красном с золотом наряде, и «черного», никогда не покидающего кольчуги, копья и щита Гагена. Бился я, кроме того, над чисто техническими трудностями. Приходилось *учиться* на самой работе, делать всевозможные «открытия давно открытого». К счастью, никто

меня не торопил, времени впереди было много, и я, постепенно осваиваясь с делом, «выкарабкивался» из затруднений.

С наступлением осени начались репетиции, и я стал бывать на них, дабы постепенно знакомить режиссера Палечека и артистов со своим планом, с моей концепцией ролей, со всеми «местами», выходами и входами. Вот эта стадия работы и была моим действительным посвящением в сценическую жизнь, тут я впервые оказался на подмостках Мариинского театра не в качестве гостя, не в кулисах, куда, благодаря разным покровительствам, мне и раньше удавалось иногда проникать, а на самом «паркете» сцены, и – в часы, когда на нем идет творческая работа – перед пустым, еле освещенным зрительным залом. Театр живет в эти часы своей замкнутой, как бы независимой, самодовлеющей жизнью. Тут я приобщился и к манившей меня с самого детства театральной работе; увидал воочию, какой сложный, изводящий труд – постановка оперы, из какой массы частей складывается ее целое; я узнал, что такое разучивание партий под «клавир», что такое усвоение музыки сложным и подчас строптивым организмом оркестра, какое колоссальное значение имеет работа дирижера и хормейстера...

Познакомился я и с обратной стороной медали, с пресловутыми театральными интригами, с неизбежным судачением охотников до сплетен в моменты перерывов, с навязчивым кокетством некоторых дам, с безнадежной грубостью некоторых исполнителей. И однако, все это не отпугивало или разочаровывало меня. Искусственная иллюзионная театральная жизнь становилась постепенно моей настоящей жизнью, а настоящая жизнь – каким-то лишенным интереса маревом. Я не мог дождаться часа, когда надо было отправляться в театр, я «летел» туда, как на свидание, и покидал театр каждый раз с чувством какого-то «изгнания из рая».

Эта влюбленность в театр доходила до того, что я норовил входить в Мариинский театр не так, как подобает приличным людям, через «чистый ход» – с площади, а брал «грязный» – темный, длинный коридор, который тянулся от самого Офицерского моста (через Крюков канал) и по которому вносили и выносили всякую всячину для постановок. Часть же коридора, приходившаяся ближе к сцене, служила сборным местом для театральных кучеров. Бородатые дяди в характерных своих шляпах и синих армяках, сидя на скамьях, проводили время в каляканье, пока не наступал момент, когда надлежало развозить кордебалет и воспитанников театрального училища. Развозка эта производилась в огромных шестиместных казенных ландо, которых всегда стояло по нескольку в углу площади у самого театра.

Из отдельных эпизодов на репетициях мне особенно запомнилось, как однажды явился Владимир Аркадьевич Теляковский и, поострив при всех участвующих на счет тяжеловесной музыки Вагнера, тут же сел за рояль, стоявший на сцене, и стал импровизировать довольно эффектный вальс на темы «Кольца» – как бы в доказательство того, что и такую грандиозную музыку можно при желании «развеселить». Эта «милая» шутка, в сущности, доказывала благодушие директора, то, что в нем было от «рубахи-парня», но она была, разумеется, и абсолютно неуместной, бестактной. Не подавая вида, многие присутствовавшие на репетиции очень «обиделись» тогда за Вагнера, я же буквально задохся от негодования и убежал «отдыхиваться» в артистическую... Теляковский был тогда еще внове, он не всегда умел сохранять подобающую начальству сановитость – в чем был и его шарм, и его слабое место.

Общая работа сблизила меня с некоторыми артистами, в особенности же с Ершовым – «моим» Зигфридом. Его подлинная, глубокая артистичность вы-

деляла его из всей труппы. Он необыкновенно внимательно вслушивался в то, что я толковал ему про роль, совещался со мной перед каждым своим выступлением, интересовался моим мнением после того, что он проиграет и пропоет то или иное явление. И выходило у него все *прекрасно*. Несмотря на городской костюм, несмотря на некоторую уже тогда сказывавшуюся сдавленность голоса, Ершов производил громадное впечатление даже на черновых репетициях. Когда же он надел мой костюм – звериную шкуру прямо на голое тело и золотой плоский, украшенный рунами шлем, – он стал действительно «красив, как бог». Ершов обладал при этом даром производить на сцене впечатление какой-то особенной озаренности, ясности. Его как бы на крыльях нес неостывающий восторг, и это заражало всех остальных участвующих. Поистине второго такого вагнеровского исполнителя не знала тогдашняя Европа – это был *идеальный* Зигфрид, идеальный Тангейзер.

Впрочем, вообще вся работа с артистами шла без особенных заторов и протестов. Все были заинтересованы тем, что должно получиться нечто новое и особенное, и все по мере сил старались понять мои намерения. Особенно отзывчивым после Ершова оказался Гаген – Касторский. Славина сначала было запротестовала против *мрачного*, с раздвоенной юбкой костюма, который я придумал для роли Вальтрауты, но мне все же удалось ее убедить одеть этот необычайный наряд. И прекрасная артистка потом сама убедилась, что «так лучше».

Единственно, с кем я не поладил серьезно – так это с Фелией Литвин, которая, впрочем, подоспела из-за границы лишь за несколько дней до премьеры, тогда как на всех репетициях партию Брунгильды пела г-жа Куза, проявлявшая готовность подчиниться всем требованиям постановщика. Имея в виду именно тучность знаменитой певицы, я сочинил для Брунгильды такой костюм, который до известной степени должен был скрадывать этот дефект. Он был весь золотой с двумя темными полосами, доходившими до самого пола, на голове же у дочери богов была золотая диадема, из-под которой падали светло-русые пряди. Я особенно рассчитывал на то, что все «вертикали» складок одежды, украшений и волос, обрамлявших лицо, если и не скроют совершенно форм артистки, то все же как-то «отведут глаз». Но не тут-то было. Литвин решительно запротестовала против такого новшества и предпочла щеголять в своем вечном, высочайше одобренном в Байрейте белом балахоне со шлейфом, из-под которого, благодаря стянутому корсету, как-то особенно выпучивались ее формы. Серов сделал тогда же с этой своеобразной Валькирии гениальную карикатуру, которую он мне и преподнес (этот рисунок воспроизведен в грабаревской монографии).

Но Литвин не удовлетворилась тем, что отказалась от моего костюма, она запротестовала и против моей декорации 1-го акта – вернее, против необходимости производить свой первый выход из глубины сцены, фасом в публику. Дело почти дошло до драмы. Теляковскому было жаль портить мою картину, и он пробовал переубедить артистку. Но когда та решительно заупрямилась и даже пригрозила, что просто не выйдет петь, если пещера не будет перенесена на традиционное место, то, опасаясь «скандала на весь город» (на премьеру ждали государя – большого любителя вагнеровской музыки), директор специально заехал ко мне и стал «умолять», чтобы я уступил. Пришлось сдаться и вырезать всю середину моей композиции (к этому времени превосходно исполненные Коровиным декорации уже прибыли из Москвы в Петербург), и я же сам в ночь перед спектаклем написал прямо на «подделке» ту пещеру, которая и была всунута на самом первом плане среди могучих елей –

что было совершенно нелепо. Фелия чувствительно благодарила меня за уступчивость, но я остался зол на нее – и не потому, что благодаря ей пострадало мое произведение, а потому, что все осталось по-старому и по-«глупому».

Премьера сошла (в январе 1903 года) великолепно. Но мне она была отравлена именно этим инцидентом, а также еще тем, что «ничего не получилось» с самым финалом оперы... Тут, однако, был виноват не столько я, сколько... сам Вагнер, поместивший слишком много всяких эффектов в последних тактах оперы. Прекрасно выходило разрушение дворца Гибихунгов, неплохо горел пожиравший остатки Зигфрида костер, но уже ничего нельзя было разобрать, когда вместе с разлитием Рейна и неожиданным появлением его дочерей в небе начинался пожар Валгаллы. На все это внимания у зрителя не хватает, получается какой-то хаос, а на сцене царит при этом невообразимая суголока, машинисты не знают, куда деться, как за всем углядеть, как бы при всей общей путанице не изувечить артистов. Говорят, впрочем, с этой труднейшей задачей отлично справился мой сын при постановке «Гибели богов» в Римской опере – но сам я этого, к сожалению, не видел.

1936, 15 февраля

VI. «Павильон Армиды»

В прошлый раз я рассказал, как я сделался участником в жизни Мариинского театра, создав в 1903 году постановку «Гибель богов». Следующей стадией моего сближения с театром явилась постановка (через четыре года) – *моего* собственного балета.

Это уже была старая затея, возникшая еще в дни директорства кн. С.М.Волконского. Вся наша группа, иначе говоря, то, что на общественном поприще значилось как редакция «Мира искусства», а что на самом деле было сплоченной дружеской компанией, рвалась к работе в театре, и больше всего нас манил балет, природу которого мы досконально изучили из зрительного зала и специфическую поэтичность которого мы ставили превыше всего. В частности, с самых детских лет моей мечтой было войти в более близкий контакт с этим волшебным миром и самому что-либо для него создать. Случай группового сотрудничества в «лучах Терпсихоры» представился, было, когда нам (и именно всей нашей *группе*) была поручена постановка «Сильвии» Делиба в 1901 году, но, к вящему огорчению, из этого ничего не вышло не то по вине Дягилева, нашего «представителя», не то по вине дирекции, которая сначала на какие-то его условия согласилась, а затем сама же от них отказалась. Уже каждый из нас успел что-то сочинить по своей части, когда разразилась «катастрофа» и Дягилеву пришлось подать в отставку. По усам текло, а в рот не попало. Но мысль о *собственном* балете и после «катастрофы с Сильвией» продолжала жить и развиваться, и когда на место кн. Волконского вступил В.А.Теляковский, то я об этом сказал новому директору и встретил с его стороны полное сочувствие. Тогда же (летом 1902 года) приступлено было к более конкретной реализации этой затеи, но на сей раз не балета целой группы, а балета, сюжет которого принадлежал исключительно мне, а музыку к которому взялся написать Н.Н.Черепнин.

Будучи любителем больших, заполнявших целый вечер балетов, как то: «Дочери фараона», «Баядерки» и, в особенности, «Спящей красавицы», я тоже пожелал создать нечто, столь же «внушительное», с большим количеством картин, в которых надлежало показать все, что мне было особенно любо.

При этом все должно было быть пропитано жуткой гофмановщиной, а действие проходить через самые разнообразные настроения. Интимные идиллические сцены должны были сменяться сугубо блистательными, сцены безмятежного простого счастья сценами, в которых брало верх какое-то мрачное начало. Центральной фигурой являлся некий аббат (un petit abbé[19]), белый парик и черный костюм которого служили бы напоминанием о чем-то роковом даже тогда, когда крестьяне в безумных плясках выражали радость по поводу приезда в замок своей госпожи или когда в последнем действии та же прелестная особа давала ослепительный бал. Но и бал кончался печально – козни аббата брали верх, один из счастливых доселе любовников погибал, оставшийся же был обречен на беспредельное горе.

Теперь все это представляется мне порядочной чепухой (впрочем, не худшей, нежели та, которая лежит в основе девяти десятых балетных сценариев), но эта чепуха давала мне возможность представить в самых соблазнительных красках милый моему сердцу XVIII век, да и композитор мог показать при этом свое искусство в самых разнообразных стилях. Кое-что даже уже становилось у нас более отчетливым, а когда затея созрела настолько, чтоб можно было ее представить на суд, то мы и отправились к Теляковскому с возобновленным предложением нашего будущего детища. Но нас ждало некоторое разочарование. О большом балете в семи или восьми картинах директор и слышать не хотел, что же касается музыки, то единственный вопрос, который его интересовал действительно, был тот: «будут ли *вальсы*». Вальсы совсем не входили в *мой* план, ибо какие же вальсы были в эпоху рококо? Но у Черепнина оказался наготове эскиз одного из тех двух вальсов, которые затем вошли в окончательную редакцию «Павильона Армиды», и вот этот вальс он тут же сыграл на рояле и тем самым превозмог всякие сомнения Владимира Аркадьевича. Балет был нам заказан, но с тем, чтоб он не превышал 3-х актов или двух часов музыки...

И вот в поисках того, как мой сюжет превратить в нечто менее громоздкое, я вспомнил когда-то прочитанную фантастическую повесть Теофиля Готье, некоторые мотивы которой и легли в основу «Павильона Армиды». В сущности, от повести не осталось почти ничего, кроме того, что в качестве главного действующего лица и у меня явилась красавица, изображенная на старинном гобелене, – но все же именно мысль об этом оживающем ковре была счастливой, и она обусловила все дальнейшее. Аббат, не изменяя своей демонической природе, превратился в старого маркиза де С.; от благородной девушки-невесты остался лишь медальон с ее портретом; главная же женская роль перешла к красавице, дочери маркиза, давным-давно уже расставшейся с жизнью, но, благодаря чарам отца, продолжавшей странное существование в качестве изображения волшебницы Армиды на роскошной шпалере, украшавшей одинокий запущенный павильон. В замок к маркизу попадает застигнутый грозой симпатичный, но слабовольный юноша, и маркиз отводит гостя на ночлег в павильон с гобеленом. В дивном, полном сладострастной неги сновидении юноша оказывается в садах чародейки и в ее объятиях забывает о невесте, на пути к которой он находится. Но наваждение не рассеивается с пробуждением, и все кончается трагически после того, что Ренэ убеждается в какой-то «фантастической реальности» сна. В этом виде (но все еще с делением на три акта) балет был принят дирекцией – право авторской собственности было приобретено, и с этого момента Н.Н.Черепнин принялся более последовательно за сочинение музыки.

Однако всякие обстоятельства помешали сразу осуществить затею, и, вероятно, более всего я сам повредил нашему делу, высказавшись в нескольких критических статьях с чрезмерной откровенностью о новых постановках на сценах императорских театров, что, разумеется, не могло расположить директора к автору таких отзывов. Только через четыре года вспомнили об «Армиде». Никому еще не известный юный балетный артист М.М.Фокин обратился к Черепнину за советом, что бы ему поставить для порученного ему ученического спектакля. Черепнин познакомил Фокина с тем, что уже было готово из его музыки к «Павильону» (всякая надежда на то, чтоб наш балет был когда-либо поставлен, исчезла), и Фокину эти номера, да и самая идея оживающего гобелена понравилась настолько, что он на этом и остановил свой выбор. Успех опыта превзошел ожидания, после него Черепнину уже нетрудно было убедить всемогущего в то время помощника Теляковского, А.Д.Крупенского (и в отсутствие самого директора) поставить «Павильон Армиды» целиком, «всерьез», с «готовыми» артистами на большой сцене, поручив декорации и костюмы автору сюжета, а постановку хореографии тому же Фокину.

Привез мне Черепнин эту благую весть в Париж, где я уже третий год как жил с семьей, и именно этот заказ в сильной степени подействовал на мое решение вернуться на родину. В июне 1907 года я уже был в Петербурге, свидание с Крупенским состоялось, заказ был подтвержден, и я принялся за работу. На радостях я согласился и на последнюю существенную уступку. Три действия были превращены в три картины, шедшие без антракта, и в зависимости от этого двухчасовой балет сократился до «часового» – едва ли, впрочем, не к своей вящей пользе.

С Фокиным, который в это летнее время жил на даче, я познакомился тогда, когда уже моя работа была в полном разгаре. Сам я поселился в Петергофе, но ежедневно наведывался в казенную мастерскую, в огромную и прекрасно оборудованную мастерскую (таких здесь нет) на Алексеевской улице, где по мере того, что зрели мои эскизы, два данных мне дирекцией помощника воспроизводили их в настоящую величину. Плеяда толковых маляров совершала всю подготовительную работу, составляла краски, варила клей и т.д., а в нижнем этаже высокого здания, имевшего в себе все потребное для театральных постановок, искусный на все руки скульптор Евсеев готовил по моим же указаниям пышные, достойные версальских богов шлемы, всякие украшения для костюмов, а также те монументальные часы, аллегорические фигуры на которых открывали своим оживлением постепенное превращение павильона в зачарованный сад.

Работа текла гладко и весело. Помощники оказались милейшими людьми, с которыми я очень быстро сблизился – хотя я иногда и сетовал на чрезмерную поспешность энергичного Эмме*, и, напротив, принужден был подгонять медлительного, вялого Экка, исполнявшего скорее обязанности чертежника... Стояли теплые дни. Из соседних садов через настежь открытые окна текли ароматы накаленной солнцем листвы. Все знакомые были в разъезде, и никто не мешал. Впереди рисовалась не столько перспектива успеха, сколько радость от того, что вот все это тут зреющее я увижу во весь размер громадной сцены, населенное живыми лицами, окутанное чарами музыки. Совсем

* В.В.Эмме был очень интересным человеком и страстным охотником до опасных восхождений. Он умер еще в сравнительно молодых годах, во время революции, от болезни, которую он себе нажил, скитаясь по пустыням и взбираясь на крутизны Средней Азии.

новый спектакль будет *моим* целиком и создан в согласии с моими замыслами и мечтами.

И вот однажды, когда я как раз стоял с кистью среди горшков с красками, пожелав собственноручно написать центральную часть павильона, в которой «кишмя кишели» скульптурные фигуры, поддерживающие род балдахина над гобеленом, я услышал быстрые шаги, и передо мной появился незнакомый молодой человек. То был Фокин. Я знал, что он очень молод, но все же не ожидал увидеть «какого-то мальчишку» с быстрыми, шаловливыми глазами, с жестами, выдававшими необычайную и опять-таки характерно *молодую* подвижность. Да и из начавшейся беседы, из его вопросов и вопросиков, напитанных юмором, в котором было что-то «гимназическое», я не получил впечатления чего-либо веского и надежного. Доверие к данному нам судьбой балетмейстеру во мне пошатнулось: ну, какой же это мэтр-де-балле[20], какой это авторитет, где у этого юноши могут найтись те мысли и те чувства, которые *мне* были здесь нужны! Узнал я о нем как о постановщике всего несколько недель до того, и собственными глазами не видал ни того «оживления гобелена», о котором я только что упомянул, ни другой, нашумевшей в минувший сезон постановки – «Эвники» с сюжетом из Сенкевича.

Но уже в следующие наши встречи я понял, что мои опасения были напрасны. Оказывалось, что этот склонный к шуточкам «юноша», этот «гимназист» *умеет слушать*. Он жадно ловил каждое мое слово и, видимо, старался вникнуть в те объяснения, которыми я сопровождал свое изложение сюжета или характеристики действующих лиц. В следующие же встречи с Фокиным я понял, что этот необычайно одаренный человек вообще «как-то на ходу» пополнял свое образование, то весьма недостаточное общее образование, которое давалось в Театральном училище в добавление к чисто профессиональной выучке, образцово поставленной. Что, например, мог знать танцовщик Фокин об эпохе Людовика XV, о Гофмане, об Армиде Тассо, которую мне вздумалось превратить в какую-то Армиду-Помпадур? И однако, он силой художественной интуиции быстро освоился со всем этим совершенно чуждым ему миром. Стоило мне набросать ему несколькими штрихами какую-либо танцевальную позу или план группового расположения, как он уже «вполне и догадывался в чем дело», и мог на этих основаниях творить дальше – свободно осуществлять то, что становилось *его* идеей и *его* творчеством...

Очень быстро я понял и то, что Фокин вообще «желанный нам балетмейстер». При всем своем стремлении творить новое он вовсе не был врагом традиции, он не принадлежал к числу тех фанатических «во что бы то ни стало новаторов» (как раз одновременно начинал свою карьеру тогда Мейерхольд), которые мне были всегда глубоко ненавистны и снобический успех коих породил такую чудовищную неразбериху во всем театральном деле... Словом, мы могли *спеться* с Фокиным и мы, действительно, спелись с ним, а как следствие этой дружной спевки получились затем первые мировые триумфы «ballets russes»[21], рожденные как раз вследствие счастливейшего и до того не существовавшего (ныне же, увы, снова расшатавшегося) интимного слияния художеств – «пластически-действующего» с начертательным – танца с живописью. Однако рассказ о том, как стало на сцене Мариинского театра зреть то, что сделалось *нашим* первым балетом, – рассказ этот приходится отложить до следующего раза.

В течение лета все работы по декоративной части были закончены, но лишь осенью, по возращении в город артистов после летних каникул стала возможна работа сценическая. И в первую очередь надлежало установить состав действующих лиц. Желая придать особый и как бы официальный блеск постановке, Крупенский с самого начала решил, что роль Армиды должна исполнять М.Ф.Кшесинская. Роль «отца», колдуна-маркиза, имевшего превратиться во второй картине в легендарного царя Гидраота, была поручена миму Солянникову, который и исполнил эту роль с большой характерностью. Роль старого слуги играл ныне всему свету известный режиссер русских балетов С.Л.Григорьев. Пришлось выдумать «подобие роли» для только что окончившего училище Нижинского. В школьной среде уже ходили слухи, что это будущая знаменитость, но публика не имела еще о нем никакого понятия. Разумеется, эта созданная ad hoc[22] роль «любимого раба Армиды» была совершенно по ходу действия лишней. Роль Амура должен был исполнять воспитанник школы, впоследствии тоже получивший громкую известность Владимиров, что причиняло двенадцатилетнему мальчику немало огорчения, ибо для каждого спектакля он должен был «мазаться» в золотую бронзу. Наконец, в ролях подруг Армиды (из которых каждая имела свою вариацию) должны были выступать лучшие из будущих звезд (среди них Карсавина и Кякшт), в роли комического паши – Стуколкин 2-й, в роли Альмеи – А.Г.Васильева, в роли похищающего ее негра – Больм, в роли главного шута – баснословный «прыгун» Розай (среди младших шутов отличался Борис Романов) и т.д. И лишь долгое время оставался открытым вопрос, кто будет представлять «героя пьесы» – Ренэ де Божанси.

Впоследствии в Париже, в Риме, в Лондоне Фокин исполнял с присущим ему талантом эту роль, но, приступая к первой ответственной балетмейстерской работе, он пожелал всецело отдаваться руководству всем спектаклем и предпочел не быть в нем «занятым». И тут вмешался в дело я. Мне во что бы то ни стало хотелось, чтобы в моем первом балете действовал тот человек, который с самого детства представлялся мне воплощением всякого изящества, а именно – Гердт. Фантазия эта имела сентиментальный оттенок и чуть ли не обладала характером какой-то суеверной приметы. Фокин тоже питал настоящий пиетет к старшему собрату, но сопротивление оказал сам Павел Андреевич, уже несколько лет как отказывавшийся от новых «молодых» ролей и лишь по заведенному порядку «дотанцовывавший» их в балетах, созданных двадцать и больше лет тому назад.

В первый раз, когда я обратился к Гердту, он просто рассмеялся и, указывая на некоторое (очень незначительное) утолщение своего стана (тогда ему было под шестьдесят лет, и еще в 1886 году праздновался его двадцатипятилетний юбилей), выразил сомнение в том, что он сможет с «таким животом» сойти за восемнадцатилетнего юношу. Но меня это не смутило, и после бесконечных уламываний и приставаний, которые обыкновенно происходили в артистической уборной в течение какого-либо антракта, Гердт, de guerre lasse[23], сдался. Через несколько дней после того он уже знакомился в обществе Солянникова и Григорьева со сценарием его первой картины и представлял, как под последние раскаты удаляющейся грозы Ренэ вступает в павильон и как его охватывает не то восторг, не то ужас при виде той роковой красавицы, изображение которой появляется на стенной шпалере, освещаемой фонарем маркиза.

Скажу откровенно – эта первая пантомимная репетиция с Гердтом меня скорее разочаровала. Все в его игре показалось мне деланным и чересчур ба-

летным. Слишком точно этот Ренэ следовал в своих поступках и движениях музыке, он был весь как бы связан ею и слишком резко выражал разнообразные свои чувства. Однако, когда я затем, через несколько недель *это самое* увидал на сцене, когда все действие как бы оказалось перенесенным в другой план – в план полной театральной иллюзии, когда та же сцена стала проходить уже не под рояль, а под густое звучание оркестра и среди той романтической декорации, которую я придумал для этого действия, – то все «чрезмерное» и условное оказалось как раз «соразмеренным» и «естественным». Я особенно тогда понял, какое великое искусство была старинная пантомима со своими традициями, восходившими до XVIII и даже XVII веков и обладавшая целой шкалой особенно разительных приемов. Тогда же я почувствовал большую радость от сознания, что я был прав, да и сам Гердт остался собой доволен. Придя в течение первой из трех генеральных репетиций поздравить моего Ренэ с успехом, я застал его в самом счастливом настроении. Он почувствовал *удачу* навязанной ему роли – его последней роли, завершившей достойнейшим образом долгую и блестящую карьеру этого «первого любовника» императорского балета.

Читатель, вероятно, удивится, прочитав слова: «первая из трех генеральных репетиций». Где же это было видано, чтоб спектакль требовал трех «генеральных» – этих «почти-спектаклей»? Какая дирекция могла согласиться на такую роскошь? Особенно это должно удивлять теперь, когда в привычку вошло «сдавать» спектакль в совершенно незаконченном виде. Однако *три генеральные* «Павильона Армиды» – факт исторический, и последнее слово вполне уместно здесь, ибо эта аномалия имела под собой настоящую «историю» – в кавычках. Эти три генеральные получились не потому, что таков был обычай на императорской сцене, а получились они как курьезное последствие того, что первая из этих репетиций была назначена тогда, когда спектакль еще вовсе не был готов, и произведено было это отступление от обычных тогдашних правил – не без намерения *провалить* новый балет.

Все это – дела давно минувших дней, и я теперь говорю об этом не без некоторого самоиронизирования: стоило ли так огорчаться и гневаться, как я тогда огорчился и разгневался?.. И однако, как раз то, что во мне тогда хватило этого «гневного» начала, что я не был тогда деморализован системой того халтурничанья, которая водворилась за последние годы в особенности на парижских сценах, это самое позволило мне *спасти* свое детище и добиться того, что оно предстало на суд публики не в виде бесформенного недоноска, а с наивыгоднейшей стороны.

Когда еще только началась работа над «Павильоном Армиды», я, как уже было указано, встретил со стороны А.Д.Крупенского самое предупредительное внимание. Но и тогда люди, лучше знавшие его, предупреждали меня не доверять его ласкам, и они ссылались при этом на ряд примеров, когда он обнаруживал крайнюю неустойчивость своего властного, но и малоуравновешенного характера. К концу же лета я уже мог в этом убедиться на собственной персоне. Не только предупредительность заменилась «административной строптивостью», но простая вежливость заменилась чванным, начальственным тоном. Я, разумеется, не оставался в долгу, и постепенно между мной, творцом-художником, и тем, кому надлежало бы в отношении меня играть роль некоего мецената, водворилось то глухое взаимное недоброжелательство, которое, разумеется, никак не могло способствовать мирному и плодотворному течению работы. Быть может, сказался тут и тот разнос, которому, как ходили слухи, подвергся слишком много взявший на себя Крупенский со стороны вы-

сшего начальства. Как бы то ни было, всякие застои и задержки, всякие урезывания и откладывания стали появляться на каждом шагу. При этом заодно со мной в полосу немилости угодили и Черепнин, и Фокин. И вот, когда совершенно внезапно было объявлено, что премьера «Павильона Армиды» состоится такого-то числа, а генеральная пройдет всего за два дня, что никаких добавочных костюмных и декорационных репетиций дано не будет, то нам стало ясно, что нашему делу угрожает провал. Особую остроту положению придал и внезапный отказ М.Ф.Кшесинской от принятой и уже разученной роли. Поступая так, знаменитая артистка, очевидно, имела основание считать, что дирекция не сочтет ей этот каприз за провинность. Мы были в отчаянии. Подойти так близко к осуществлению нашей мечты и тут-то неожиданно потерпеть аварию было бы чересчур обидным. Обернулось, однако, все как раз не к посрамлению нашему, а к нашему вящему торжеству.

Анна Павлова сама в порыве дружеских чувств предложила разучить роль Армиды в несколько репетиций и, действительно, разучив, идеально ее исполнила. Что же касается до всего спектакля, то тут пришлось мне прибегнуть aux grands moyens[24], иначе говоря, обратиться к защите прессы. Появившееся за день до спектакля интервью, данное мной сотруднику «Петербургской газеты» под свежим впечатлением того возмущения, которое охватило меня во время помянутой «незрелой» репетиции, произвело в театральном мире (да и в «свете») очень большое впечатление – тем более что в этом интервью, сжигая корабли, я не пожалел и нашего главного обидчика. Надежд на то, что это наступление может предотвратить катастрофу, у меня при этом не было – это был просто акт «предупредительной самозащиты». И все же эффект получился неожиданно благоприятный. Несмотря на то что афиша балета была уже напечатана и билеты на этот день проданы, дирекция предпочла во избежание нареканий переложить спектакль на целую неделю и в течение ее предоставить сцену еще для двух экстренных генеральных, причем длительность их не была предусмотрена, и каждую из них мы сами могли разделить на «рабочую» и на «чистую». Из начальства во время этих репетиций присутствовал один только управляющий конторой Г.И.Вуич – человек необыкновенно тактичный и благожелательный, который и взял на себя удовлетворение целого ряда таких наших требований, на исполнение которых мы уже перестали рассчитывать.

Наконец, настал «действительный» вечер премьеры. Не взирая на самое ревностное отношение артистов (с каким-то особым воодушевлением «работавших», выражая тем Фокину свое сочувствие, на последних «генеральных»), несмотря на то что теперь было все в порядке и ни одна подробность постановки не противоречила нашим планам, настоящей уверенности в успехе у нас не было. Можно было опасаться пресловутой театральной «кабалы», а главное, под вопросом оставалось, как-то отнесется к новинке публика, уже утомленная бесконечным «Лебединым озером», после которого только (и тут тоже чувствовалась «каверза») должен был начаться наш балет. Однако все сошло без сучка и задоринки, танцевали и играли артисты «как боги» (впервые познал в то время энтузиазм оваций Нижинский, а вызовам Павловой не было конца), действительно, сказочное превращение павильона в сад поразило своей неожиданностью даже людей бывалых, а костюмы блистали яркостью красок и роскошью отделки...

Настоящими именинниками чувствовали себя мы трое – ибо для нас этот успех означал не только посрамление врагов, но и начало чего-то такого, что мы и сами не вполне отчетливо различали в будущем, но «чреватость» чего

живо ощущали. «Павильон Армиды» не был просто очередной удачей в жизни русского балета, а он означал какой-то поворот, он давал выход целой массе стремлений и мечтаний, скопившихся в душах людей, питавших к балетному искусству настоящий культ и желавших обновить его, вывести на более широкий путь. Не могу при этом не упомянуть здесь еще об одном инциденте, тогда ставшем известным лишь очень узкому кругу ближайших друзей, но косвенно имевшем затем весьма значительные последствия.

На одну из рабочих репетиций я пригласил в зрительный зал своего друга «Сережу Дягилева» – такого же страстного балетомана, как и мы все. При этом я никак не ожидал, чтобы это приглашение могло кому-либо показаться неуместным, ибо почти на каждой из репетиций кто-либо из близких мне людей присутствовал, и это не встречало никаких возражений со стороны театрального начальства. Но Дягилев был для дирекции Теляковского персоной слишком одиозной, чтоб его присутствие прошло незамеченным. Уже половина репетиции была на исходе, когда к нему подошел театральный полицмейстер и попросил его покинуть зал. Я попробовал, было, протестовать, но оскорбленный Дягилев не пожелал «навязываться» и тотчас же удалился...

Говорят, в Лондоне готовят теперь фильм, посвященный Дягилеву. Вовсе не сочувствуя такой ультрабезвкусной затее, я все же не могу здесь не заметить, что именно данный казус мог бы послужить в таком фильме превосходным «прологом». Разве не фатально то, что этот удаленный из театра человек прославил затем на весь мир то самое искусство, которому Мариинской театр служил храмом, и что это прославление началось как раз с «Павильона Армиды» – с того балета, которым через два года открылся первый спектакль Ballets Russes[25], превратившихся затем в настоящий мировой триумф русской Терпсихоры, да и русского театрального дела вообще...

1936, 9, 16 мая

[1] «райка» (от *paradise*)
[2] Немецкий ренессанс (нем.)
[3] выскочки (от *parvenu*)
[4] *зд.* окраска (от *maquillage*)
[5] городской театр (нем.)
[6] дневное представление
[7] от *chassé-croisé* (фигура в танце)
[8] «Нерон»
[9] торжественными представлениями (нем.)
[10] по три четверти часа
[11] *зд.* гул дремучего леса (нем.)
[12] Скуола Гранде ди Сан-Марко (ит.)
[13] либретто (нем.)
[14] художественного произведения (нем.)
[15] скрыто (от *escamoter*)
[16] реверансы (от *plongeon*)
[17] «А он неплох, этот Ходовецкий»
[18] «забавного»
[19] маленький аббат
[20] постановщик балета
[21] «русских балетов»
[22] сверх того (лат.)
[23] после упорного сопротивления
[24] к сильным средствам
[25] «Русских балетов»

ВЫСТАВКА «ОТ ВАН ЭЙКА ДО БРЕЙГЕЛЯ»

Считается, что то, что под названием «От ван Эйка до Брейгеля» выставлено сейчас в Оранжерее Тюильри, есть перевезенный в Париж ансамбль, бывший только что на международной выставке в Брюсселе. Но на самом деле, если самая идея устройства выставки, посвященной старонидерландским мастерам, и возникла в связи с предоставлением Францией своих музейных сокровищ на ту Брюссельскую выставку, если много картин и происходят оттуда, то все же задачи, лежащие в основе обеих выставок, неодинаковы. Брюссельская выстав-

ка задавалась сравнительно узкой целью представить только одно *старобрюссельское* искусство, на выставке же в Оранжерее мы имеем дело с попыткой показать всю старонидерландскую школу XV и XVI веков в целом. Она как бы служит продолжением Итальянской выставки нынешнего лета в Пти-Пале и хотя значительно уступает ей как в смысле «рамок во времени», так и просто по количеству выставленных вещей, но *по существу* она однородна с той грандиозной манифестацией...

Невыясненным, однако, остается, почему устроителям понадобилось ограничиться той половиной всего искусства Нидерландов, которую можно отнести к северным провинциям – к тому государственному целому, которое мы сейчас называем Голландией. Ведь если до начала XVII в. обе эти соседствующие части и не представляли вполне однородного целого, то все же искусство в них, зависевшее от близости интересов, наречий, быта и главное (до раскола, произведенного Реформацией), от одинаковости религиозного верования, – искусство было у них общим с едва заметными местными оттенками. Или в таком предпочтении устроителями выставки «Фландрии» следует усмотреть некую политическую демонстрацию и как бы напоминание о союзнических связях, соединяющих Бельгию с Францией? Если так, то это довольно странно. Неужели не пора, хотя бы в искусстве, оставить все эти ничего общего с художественными интересами не имеющие классификации, все эти раздачи симпатий и заискивания?

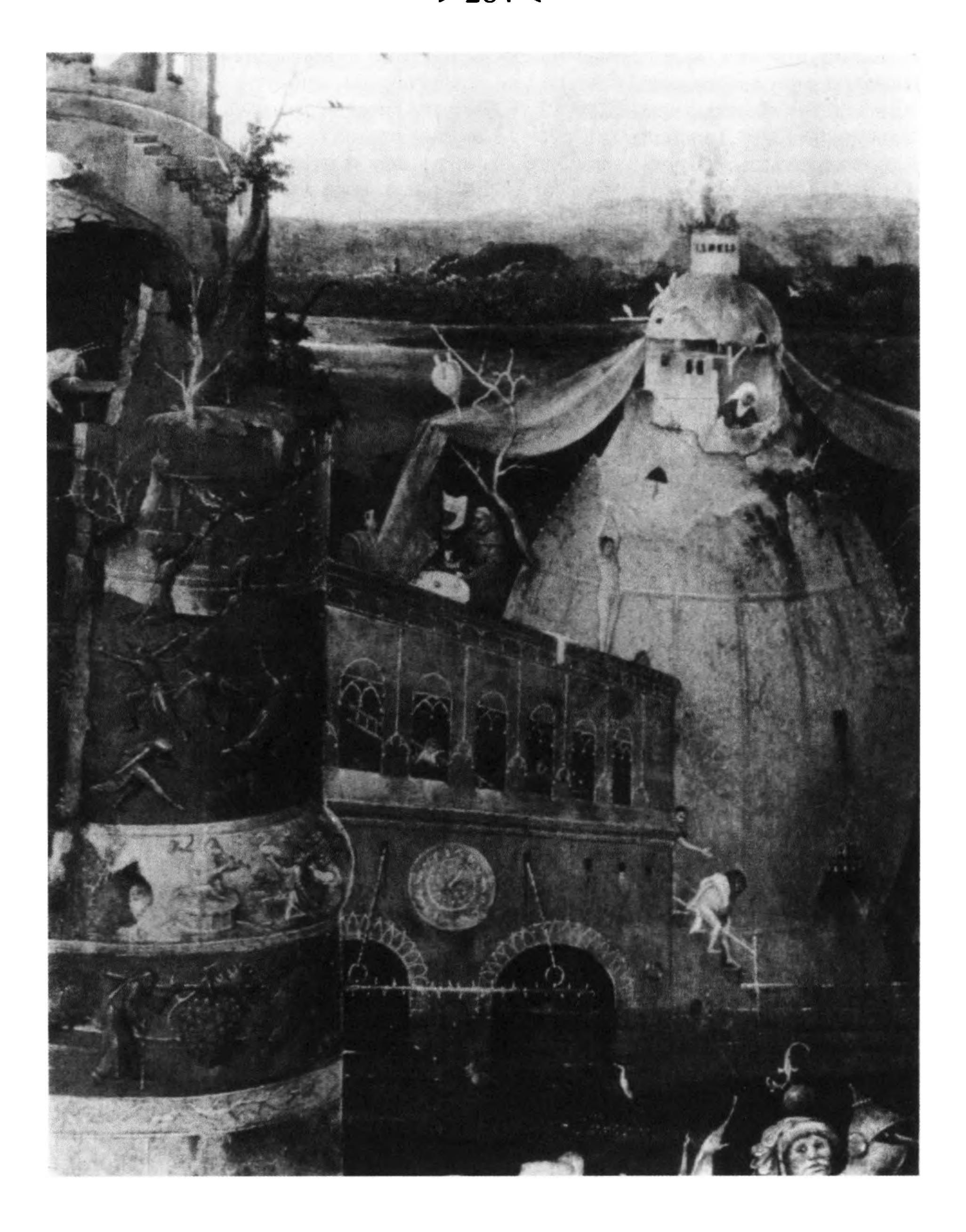
Но вот что еще приходится констатировать. Сама задача представить старонидерландское искусство в одной только его «фламандской» части не оказалась в данном случае выполненной с настоящей последовательностью. Получились всевозможные и весьма даже странные уклонения и что хуже – досадные пропуски. Именно это лишает данную выставку при всех ее достоинствах значения служить тем «продолжением» итальянской, о котором было упомянуто. Так, «северянин» голландец Босх оказался представленным, тогда как другие, не менее значительные, нежели он, «голландцы» – Гертген, Лука Лейденский, Скорел – оказались исключенными. И уже окончательно непонятно, почему отсутствует один из самых мощных художников нидерландской школы, тот художник, которого именуют Мастером Флемальского алтаря и которого с недавних пор принято (без достаточного основания) идентифицировать с Рогиром ван дер Вейденом. Как раз во Франции «под рукой» имеются его шедевры – в Дижоне и в Эксе, и было бы гораздо важнее увидать их здесь в сопоставлении с другими произведениями той же эпохи, нежели видеть целый ряд картин из Лувра, достаточно всем известных... Видно, и эта выставка, по сложившемуся обычаю, была импровизирована, план не особенно продуман, а самое устройство несколько поспешно осуществлено. В общем, она носит несколько случайный характер, а это для Парижа не подобает. Следовало бы Парижу показывать пример большей серьезности и, уж если затевать такую выставку, то устраивать ее со всем требуемым для такой задачи пиететом. Отсутствие такового поражает и в каталоге, который недостаточно разработан и снабжен непозволительно скверными репродукциями.

Высказав то, что было на душе, пожалев о том, что могло бы быть и чего не получилось, я теперь уже без дальнейших оговорок приглашаю отдаться той радости, которую получаешь от этой выставки, содержащей столько превосходных произведений первоклассных мастеров. Радость эта другого порядка, нежели та, что охватывала, когда вступал в залы Пти-Пале, битком набитого лучезарным, грандиозным, столь во всех смыслах *совершенным* искусством итальянцев. Разнице климата соответствует и разница в психологии, в от-

ношении к жизни, к духовным вопросам. Можно сказать, что под всем религиозным энтузиазмом итальянцев (за исключением единичных отступлений) живет великий оптимизм. Даже ужас Божьего гнева и трагедия искупления от первородного греха облачены у них в форму какой-то праздничности. Солнцем, воздухом, простором, свободой дышит в целом итальянское искусство. И какая во всем ладная гармония, не покидающая даже художников, в которых жила склонность к известному патетическому выверту. Напротив, общее настроение, ныне царящее в Оранжерее, печальное. Точно, покинув залитые солнцем эллинские колоннады, вступаешь в сумрак романских и готических церквей. *Здесь* мы тоже видим чудесные краски, бесподобное волшебство живописи (настолько бесподобное, что оно в свое время могло поражать итальянцев и даже оказывать на них влияние); мы видим большую роскошь в одеждах и во всей «околичности» – но общее впечатление если и не мрачное, то все же меланхолическое. В целом, нидерландское искусство «минорное», с легким оттенком горечи, а когда оно пробует отойти от этой печали, то сразу в нем начинают звучать страшные кошмарные ноты, оно сразу становится жутким. И как раз в этой последней черте кроется для нас *особенный* интерес старонидерландского искусства; немудрено поэтому, что именно два *наиболее жутких* художника XV и XVI веков, Иеронимус Босх ван Акен и Питер Брейгель Старший, вызывают в публике особенное любопытство и пользуются особым у нее успехом. Оба принадлежат целиком к средневековью и обнаруживают вкус «готический». В годы, когда уже просветительное действие итальянского Возрождения распространялось по всей Европе и боролось всюду со средневековым наваждением, с «чертовщиной», эти два мастера создавали свои циклы картин, в которых «средневековый демонизм» приобретает величайшую убедительность. В их творении мир начинает казаться насквозь пропитанным духом лукавого. Прямо удивительно, как в свое время ни того, ни другого не сожгли на костре за общение с нечистым. Удивительно и то, что до нас дошло сравнительно много их произведений и что этим мы обязаны двум ревнителям католической церкви – не знавшему жалости Филиппу II и императору-меценату Рудольфу II. В Испании, в Португалии и в Австрии сохранились главные шедевры этих двух фантастов – двух величайших и самых страшных фантастов всей истории искусства...

К ним мне и хочется сразу обратиться. Это совсем не правильно, не исторично и даже «не педагогично». Да и не ими, в конце концов, более всего прославилась нидерландская школа, не в их искусстве праздновала она свои главные победы как в смысле глубины замысла, так и в смысле технического совершенства. Оба к тому же принадлежат к эпохе склона, почти что даже упадка, а не подъема. Но вот несомненно, что они больше всего *притягивают*, и это притяжение исходит вовсе не от того, что в них есть курьезного, а иногда и просто смехотворного (умышленно смехотворного – оба художника великие «смехотворцы»), а оттого, что в их искусстве чуешь какую-то убедительную *правду*. В Брейгеле, в целом ряде его картин, посвященных простой действительности, она вполне очевидна, в Босхе она более прикрыта всякой вычурой, доходящей даже до кривляния, до какого-то издевательства над изображаемым предметом и над зрителем. Но и в Босхе правда, как внутренняя, так и внешняя, налицо.

Начать с того, что Босх – чудесный пейзажист, умеющий передать и прозрачность атмосферы, и нежность далей, и вещественность каждой подробности. Но, кроме того, Босх несомненно обладает даром убедительнейшим образом рассказывать о самых мерзких и жутких вещах. У него именно живет та



И. Босх. Искушение св.Антония.
Фрагмент центральной части триптиха

странная убедительность, благодаря которой и самые дикие сновидения кажутся нам более правдоподобными, нежели и самая «реальная явь». При этом еще вовсе не разгадано, что все это *значит*. С точки зрения средневекового богословия, эта «правдивая небылица» объясняется просто. То дьявол соблазняет души праведников, пытается их втянуть в свои поганые сети. Но нам сейчас такая «простота» чужда; мы приучены иначе и более сложным образом понимать сами идеи праведности, соблазна, греха. И все же картины Босха (а также те картины Брейгеля, которые к нам приближаются) на нас *действуют* с необычайной силой... И действуют они коварно, как-то крадучись, достигая глубин нашего сознания. Сначала они кажутся забавными, содержащими одну только ребяческую чушь; мы даже сомневаемся в том, что художник их писал всерьез. Но чем больше в них вглядываешься и проникаешься их внутренней правдой, тем более им веришь и тогда же принимаешься верить и в глубокую серьезность их создателя. Оказывается, что то, что мы принимали за гримасу смеха, есть судорога ужаса, род «скрежета зубовного»...

Брейгеля мы лучше знаем, чем Босха. Даже не покидая Парижа, можно иметь о нем настоящее представление благодаря луврским знаменитым «Слепцам» – одной из самых «вещих» картин всей истории европейской живописи. Если же кому посчастливилось хоть раз побывать в Брюсселе или в Вене, то для него Брейгель представляется уже во всю свою величину, и тот знает, что этот художник – фигура *колоссальная*, одна из *вершин* искусства вообще. С Босхом же труднее познакомиться, ибо его главные шедевры в Мадриде, в Эскуриале, в Лиссабоне. И вот за одно то, что устроителям выставки удалось получить чудесный триптих из Лиссабона, – за это одно они заслуживают величайшую признательность, за это им прощаются многие погрешности, допущенные при организации выставки...

Лиссабонский Босх – род алтарной картины. Когда створки закрыты, то слева видно «Пленение Христа», а справа – «Несение Креста». Но главный интерес этого триптиха не в этих евангельских сценах, а в том, что получается, когда триптих весь раскрыт (раскрытым он и выставлен) и когда перед нами предстает единственная в своем роде бредовая фантасмагория. Едва ли этот ансамбль, эта «трилогия» была задумана как напрестольный образ, как нечто, к чему взывает молящийся. Не молитва напрашивается на уста при виде ее, а заговор – «чуранье». Все силы ада собрались здесь и повели осаду на одинокого отшельника, и эти силы представляют именно ту смесь смешного и гадкого, пленительного и чудовищного, что и составляет самую суть злого начала. Это вовсе не один только «физический ужас», не одни только «физические» мучительства. Правда, престарелого анахорета слизкие гады мчат и швыряют по воздуху, другие чудовища его всячески терзают. На левой створке мы видим, как два его ученика влекут замученного и вконец изнемогающего обратно в его келью. Но страшнее физических мучений и страхов соблазны иного порядка – ласковые касанья разряженных в пух и прах блудниц, пышные въезды дьявольского воинства, софистические речи какой-то старухи и какого-то карла с головой, имеющей все черты реального портрета... А какой шум и какой гам стоят вокруг; пыхтит и трещит в отдалении пожарище, хихикают и визжат всевозможные уродцы, кикиморы. Лишь в самом центре картины, но в темноте, спрятано изображение часовни, в которой стоит сам Искупитель, уповая на которого, слабеющий Антоний все же выдерживает весь натиск адских сил. Вот-вот он устрашится или просто рассеется, взглянет туда, где уже уготованы прельщения, перед которыми не устоять слабой человеческой плоти... Но пустынник упорно шепчет молитвы, неимоверными усилиями ему

удастся сосредоточить помыслы на своем Спасителе, и действительно он спасается.

Можно ли, однако, в нескольких строках рассказать о той картине, композиция которой* так поразила Флобера, что даже подвинула его на создание одной из его самых замечательных поэм в прозе? Картина испещрена тысячами подробностей, выполненных с тонкостью миниатюрной живописи. Местами художник просто блуждает в каком-то мире небылицы, местами он с точностью заправского натюрмортиста воспроизводит реальные предметы. Особенное же внимание он уделяет изображению рыб – видно, его поражало то, *что* есть чудовищного в рыбьем «взгляде», в «выражении» рыбьей пасти, во всем ее слизком, бронированном теле. Но вдохновляют Босха на измышления всякой гнуси и другие животные – остроклювые птицы, жирные крысы, а то и оголенные черепа, и т.п. И замечательнее всего то, что вся эта нечисть писана мягкой, гибкой, «ласковой» кистью, любовно подобранными красками редчайших оттенков и нежнейшей звучности. Поистине, чудо чудесное.

Брейгель исходит из Босха, но все же Брейгель совсем *другое дело*. О нем в следующий раз.

1935, 23 ноября

II

Уже Иероним Босх должен был при всей своей популярности представляться передовым ценителям искусства своего времени человеком отсталым. Люди à la page[1] в его дни так уже не мыслили и не сочиняли, как он. Их идеалом были иные формы, иные краски – облагороженные изучением античности... Но если Босху все же было простительно, что он, родившись в середине XV века, был отсталым, то уже совершенно непростительно было то, что явившийся на свет более, чем полстолетия после него, Питер Брейгель оказался во власти тех же идеалов и пользовался сходственными с ним приемами живописи. Серьезные знатоки, вероятно, даже осуждали его. Ведь Брейгель так ничего и не пожелал почерпнуть из примера «божественных» художников, вроде Рафаэля и Микеланджело. Отправившись в Италию, он там не нашел ровно никакой пищи для своего художества; он даже не пожелал толком изучить то, что давали раскопки, добывавшие из земли уцелевшие чудеса древности. Поразили Брейгеля во время всего этого далекого путешествия только горы Тироля, да и их-то он воспринял более в каком-то суровом «романтическом» аспекте, точно он и не заметил другого их склона – в сторону благодатного края, где цветут апельсиновые рощи.

Однако какие странные шутки шутит история! Босх и Питер Брейгель оказываются ныне не только самыми замечательными художниками Нидерландов XVI века, но и самыми для своего времени *передовыми* – точно они писали не для людей XVI века, а для каких-то далеких потомков – для нас. Знаменитые в свое время «нидерландские Рафаэли» превратились теперь в скучноватых эпигонов, и ими интересуются лишь специалисты, умеющие в них распознавать то, что есть и в них подлинно прекрасного. Впрочем, даже те, кто их признают, признают с оговорками, со всякого рода «извинениями». Например, Босх и в особенности Брейгель стали *любимцами*. Навинчивать восторг при изучении их творения не приходится, он является сам собой.

* Виденная им в копии.

И. Босх. Искушение св.Антония.
Фрагмент центральной части триптиха

Босх и Брейгель – явления родственные, но все же необходимо отделить одно от другого. Действительно, Брейгель исходит из Босха, и несомненно, что творческим гением, открывшим совершенно новые горизонты, был именно Босх, тогда как Брейгель лишь за ним *последовал**. Но нам известны другие примеры, когда последователи оказывались возвеличенными над учителем – достаточно вспомнить о Рафаэле, оставившем далеко позади себя в своем роде уже «божественное» искусство Перуджино.

Брейгель не был à la page[2] своего времени. Если бы в те времена существовали художественные журналы и присяжная художественная критика, то, несомненно, его корили бы за то, что он такой вульгарный, что он не умеет «правильно» рисовать, что вообще он не имеет ни малейшего понятия о Красоте с большой буквы, что ему чужды все благородные устремления, ведущие к Парнасу. Большая его популярность среди современников объясняется скорее тем несколько скандальным интересом, который он возбуждал как своими картинами, так и гравюрами. Он был именно популярен, он был художником *улицы*. И сам язык, на котором он изъяснялся, был языком грубым, народным, мужицким – недаром ему было дано прозвище «Мужицкого». Сама манера Брейгеля как-то «*раскрашивать*» свои картины имеет в себе что-то простонародное, «лубочное» – это манера примитивная, это та же манера (но лишь бесконечно усовершенствованная), в которой раскрашивались деревянные гравюры на отдельных листовках. Чего-либо вельможного, аристократического, эстетического в нем не было вовсе**. И несмотря на все это, Брейгеля, этого «представителя демократического искусства», никак нельзя обвинить в низких мыслях, в грубых чувствах. Брейгель, Мужицкий Брейгель, принадлежит к *самым тонким* художникам всей истории живописи и в то же время, несомненно, к самым вдохновенным поэтам, к самым убедительным визионерам.

Питер Брейгель представлен на Нидерландской выставке со значительной полнотой. Разумеется, ничто не может заменить отсутствие на ней таких предельных его достижений, как «Времена года» (или «Месяцы») Венской галереи или как «Триумф смерти» в Мадриде. Но и то, что здесь собрано, в достаточной степени свидетельствует о гениальности Брейгеля и рисует его творчество со многих сторон. Мы видим на выставке и гениального реалиста-Брейгеля и гениального фантаста-Брейгеля. Мы убеждаемся, что он и один из самых чутких изобразителей природы, что он и один из самых вдохновенных поэтов-ясновидцев, для которого миры «надземный» и «подземный» были так же понятны и близки, как окружавшая простая видимость... Наше время любит, кроме того, воспевать Брейгеля в качестве какого-то свободомыслящего патриота – но едва ли это вполне правильно. Несомненно, что он, обладая исключительно чуткой и отзывчивой душой, переживал сильнее и глубже, чем кто-либо, те беды, которые обрушились на его страну в дни, когда в ней хозяйничал страшилище Альба***. Но общее мировосприятие Брейгеля не нуждалось в таких «поводах», он и без них понимал безвыходность того замкнутого кру-

* Его художественное воспитание прошло главным образом в том, что он гравировал для издателей композиции Босха.

** Укажем, впрочем, что, судя по сохранившимся портретам П.Брейгеля, он имел весьма представительный вид и одевался не без изысканности. Странной лишь могла казаться его длинная борода.

*** Существует предание, что среди картин, которые остались после смерти Брейгеля, была и сатирическая картина с изображением герцога Альбы в центре.

га, в котором бьется человечество. Думается, что в качестве доброго отца семейства* Питер Брейгель мечтал скорее о тихой, безмятежной, обеспечивающей ему спокойный плодотворный труд жизни и едва ли сочувствовал всяким творцам «полезных для будущего неурядиц». При этом, однако, ему несомненно приходилось бороться со своим личным душевным бунтом, с тем, чтобы не разразиться воплем проклятий при виде, как плохо сколочен мир. Это отчаяние, этот Weltschmerz[3] Брейгель должен был с тем большей мукой носить в себе, что он же умел, как никто, вкушать всю прелесть жизни – дивную красоту жизни и природы во всех ее ликах. В целом творение его – настоящий мир, мир широчайшего охвата и дивно преображенный чарами искусства. И особую прелесть придает сейчас этому миру Брейгеля то, что этот мир еще не искалечен, не изуродован «прогрессом». Это – мир «естественный», «Богом данный», не стремящийся в своей гордыне переиначить все на свой, якобы более совершенный лад.

Иные хотят видеть такую ненависть Брейгеля к прогрессу и точно какое-то осознание тщеты исканий людей в их попытках взлета за естественные преграды в картине «Гибель Икара», имеющейся на выставке в двух вариантах. Для придачи особой символической значительности композиции Брейгель создал пейзаж, как бы изображающий *всю Вселенную*. Солнце только что встает из-за далекого морского горизонта, но уже горы, леса, человеческие селения – насыщены его сиянием. По волнам залива плывут корабли (к кораблям у Брейгеля была особая нежность), на самом первом плане вставший с зарей поселянин, ступая за своей бурой лошадкой, вспахивает плугом землю, а в отдалении пастух стережет стадо. Сразу и не заметишь, что в это ликующее утро случилась печальная катастрофа. Все, что перед глазами, складывается в чудесный гимн, благословляющий величие и красоту мироздания. Но вот что-то маленькое и жалкое барахтается под самым боком у ближайшей каравеллы, невозмутимо плывущей со вздутыми парусами, – это гибнет человек, пожелавший стать птицей, пожелавший взлететь в запретные для него сферы. Тонет злосчастный, шлепнувшийся в пучину Икар, вызвавший своим дерзновением гнев богов.

Чудесная картина «Икар», но все же я предпочитаю ей (да и многим другим «вещим» картинам Брейгеля) те, которые рисуют простую жизнь – такой, какая она есть, какой она представляла для художника особенную привлекательность. На выставке две такие картины; обе они изображают суровую зимнюю пору, и обе полны неописуемой прелести. Жутко и холодно зимой, но верный сын церкви Брейгель любил зиму, вероятно, уже за то, что зимой празднуется величайший в году христианский праздник – рождение Спасителя.

Рождество Христово приходится в самое темное, в самое студеное, в самое мертвое время, но оно же знаменует поворот к свету, к теплу, к жизни. Да и забывая о том, что зима означает достижение какого-то рубежа, после которого печаль должна смениться ликованием, она сама по себе обладает великой прелестью. Какая красота этот белый саван, какая красота эти реки, ставшие зеркалами, какая красота черное кружево деревьев, рисующееся на свинцовом небе! А как приятно в эту стужу войти в теплый дом! Хорошо зимой,

* Женился Питер Брейгель в 1563 году на Марии Кукке, дочери своего учителя. Его дети, воспитанные вдовой после безвременной кончины мужа, заняли в свою очередь почетнейшие места в истории фламандской жизни, а слава его младшего сына Яна, получившего прозвище «Бархатного», даже затмила на некоторое время славу отца.

и как, в частности, нам всем, покинувшим нашу русскую, столь торжественную, столь нежно нами любимую русскую зиму, – как грустно, что здесь этой как раз зимы и нет. Какая же это зима – здешняя «ничтожная», несущая с собой одно только грязное ненастье?.. Зима же, которую изображает Брейгель, – почти русская зима. Это не тот выпавший утром снег, который к вечеру превратится в гадкое месиво, а это плотно, многими пластами залегший снег, это зима *серьезная*, ставшая надолго и тем самым водворившая свои порядки, свой режим.

На одной из двух зимних картин Брейгеля на выставке такая зима представлена без особых ухищрений. Это просто зимний довольно светлый, довольно мягкий день, когда весело кататься по льду на коньках и полной грудью вдыхать пахнущий снегом воздух. Но другую свою зиму Брейгель украсил рассказом, и вот что замечательно – он именно *рассказом украсил* картину, он это сделал с таким тактичным чувством, с такой поэтичностью, что художественность картины от этого только выиграла, как бы поднялась в плане...

Эта картина – одно из капитальных произведений Брейгеля— написана им за три года до смерти и изображает «Вифлеемскую перепись». Но вместо палестинского города представлено фламандское село, а вместо декабря южных стран – суровый снежный вечереющий день, когда сумерки быстро сгущаются и все принимает чуть привиденческий характер. У открытого окна, в котором чиновник фиска, присланный царем Иродом, сбирает подать, собралась толпа – то проделавшие длинный путь данники, явившиеся к месту своей прописки. Тут же местные жители продолжают свою обычную жизнь. Ребятишки возятся на льду, играют в снежки, баба подметает каток, плотники сколачивают сарай, и т.д. И вот только когда все это разглядишь и как-то войдешь в самую гущу этой обыденности, замечаешь то, что означает уже нечто чрезвычайное, – и не только в масштабе далекой от метрополии провинции, а в масштабе вселенского, мирового события. Пробираясь между колесами сбившихся в кучу тележек с поклажей, по снегу ступает еще один путник. Он несет зубчатую пилу на плече и ведет за собой осла и быка. На осле же сидит укутанная в синий плащ женщина – это Дева Мария, от которой через несколько часов родится Спаситель мира...

Ригористы-эстеты поставят Брейгелю в упрек, что-де следует как-то разыскать сюжет этой картины, что это требует знания евангельского рассказа, тогда как для человека непосвященного содержание картины ничем не отмечено и для него главное в ней рискует пройти незамеченным. Однако христианин Брейгель писал свои картины для «христианской публики» – и именно ее он имел в виду, для нее он и запрятал свое главное, дабы это главное зритель отыскал сам и, отыскав – обрадовался особой рождественской радостью! Ригористы скажут еще: это литература! Но почему бы не существовать и таким формам живописи, таким формам изобразительного воздействия, когда при этом налицо и чудеснейшая живопись как таковая, и такой аккорд красок, такая постройка форм, такая звучность в противопоставлении света и тени, что уже независимо от сюжета все это вместе взятое возбуждает бесконечный восторг!

1935, 30 ноября

III

О Брейгеле, т.е. о том, кем заканчивается выставка, мы беседовали в прошлый раз, но того, с кого она *начинается*, – ван Эйка, мы еще не касались. Мы обратились сразу к концу, влекомые несколько болезненным чувством, довольно, впрочем, понятным в наши смутные дни. Сразу захотелось войти в общение с такими художниками прошлого, для которых и их время казалось не менее смутным. Если же теперь мы обратимся к тем мастерам, которые представляют то, что в конце средневековья было в искусстве Северной Европы *самого ясного*, то постепенно мы ощутим благодетельное действие этого более здорового искусства. И это искусство последнего века готики, будучи почти исключительно посвящено церкви, передавая трагедии искупления, рассказывая с полным убеждением и верой про наиболее трогательные и потрясающие моменты жизни Христа, – отнюдь не может считаться радостным. Но вот болезненная кошмарность, ужас перед окружающим миром в нем отсутствуют, и как-никак художник того времени, даже сострадая мукам Богочеловека и святителей, не терял своего духовного равновесия, не покидал довольно, в общем, отрадной атмосферы своего быта. Иные хотят в этом видеть благодетельное влияние начинавшегося (задолго до проникновения формальных измерений) «возрождения» – некое «просветление умов». Но скорее нужно в этом видеть ту установившуюся на некоторое время жизненную гармонию, которая если и была весьма далека от полного идеала, то все же представлялась в сравнении с пройденными этапами прекрасным достижением, способствующим принятию жизни в целом и даже ее благословению. Не надо при этом забывать, что это искусство росло и развивалось в особенно благоприятных условиях – среди непрестанно богатеющих городов Нидерландов и при дворе бургундских герцогов, считавшемся самым изысканным и роскошным на всем Западе.

Начинается, впрочем, данная глава истории искусства с ряда загадок. Откуда явился Ян ван Эйк? Почему его живопись сразу достигла предельного технического совершенства? Существовал ли его брат Губерт? Кто такой был великий, современный Эйку мастер Робер Кампен? Можно ли его идентифицировать с загадочным «Мастером Флемальского алтаря» или нужно поверить гипотезе, что последний художник, произведения которого отличаются поражающей мощью, не кто иной, как Рогир ван дер Вейден? Для людей, поверхностно интересующихся историей искусства, вопросы эти должны казаться праздными и такими, которые могут интересовать разве только специалистов и археологов. Но стоит лишь слегка углубиться в изучение нидерландской живописи, стоит лишь увлечься красотой произведений этой эпохи, начинающейся приблизительно с 1415 года и продолжающейся до конца века, как эти вопросы начинают уже *тревожить*, ибо, налюбовавшись столь исключительными произведениями искусства, как не пожелать познакомиться с личностями их творцов? При этом играет роль не простое любопытство и вовсе не одна любознательность специалистов, а выступает вперед то, что я бы назвал инстинктом справедливости. Как-то не хочется «просто наслаждаться» вещами, игнорируя при этом тех, кому мы этим наслаждением обязаны. Человеческая природа *требует* поклонения *лицу*, определенному конкретному лицу, и не удовлетворяется отвлеченное признательностью в отношении какой-то загадочной туманности.

Этот же инстинкт привел, вероятно, в свое время к созданию разных легенд – ибо за неимением документально подтверждающихся сведений приходилось довольствоваться правдоподобным вымыслом. Отсюда, в частности, и

Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена

легенда об изобретении ван Эйком секрета масляной живописи. Теперь это предание, возникшее еще в XV веке, отменено. Употребление масла как связующего краски вещества было уже известно до Эйка, а, с другой стороны, анализ живописи самого Эйка не подтверждает, что его «медиумом» было исключительно масло. Но загадка остается загадкой, ибо все же неизвестно, как мог художник начала XV века, современник Фра Беато, Учелло и Мазаччо, до такой степени овладеть техникой, так свободно распоряжаться материалом, писать с такой точностью, так распоряжаться тончайшими оттенками, так метко передавать во всех ее оттенках видимость! В смысле живописного дара названные итальянские мастера и ближайшие их последователи не уступают ни Эйку (или Эйкам, если допустить существование двух братьев), ни «Флемалю», ни Рогиру; в смысле же общей культурности они даже, наверно, стояли на более высокой ступени, они настоящие представители духа Возрождения, тогда как и лучшие северные художники по сравнению с ними кажутся «готиками» – людьми в значительной степени пребывающими еще в сумерках средневековья. Так откуда же могло взяться у этих «северных варваров» такое совершенство, при ознакомлении с которым и величайшие двигатели итальянского Ринашименто должны были только изумляться, недоумевать и завидовать? Пусть даже ни Эйк, ни его соотечественники ровно никакой пользы из масляной техники не извлекали, им все же, несомненно, открылся секрет так смешивать краски, что каждый колер и каждая смесь колеров сохраняла всю свою ясность, и в то же время они знали, как придавать краскам такую податливость, такую «послушность», что, смотря по надобности, краски под их кистью то становились текучими и прозрачными, то получали всю нужную сопротивляемость, «цепкость» и плотность. Любая картина великих нидерландцев XV века есть поистине необъяснимое чудо живописи, и среди всех этих чудес самыми удивительными чудесами остаются *картины-чудеса* ван Эйка. Ведь так, как он писал и лица, и одежды, и внутренность, и пейзажи – так никто с тех пор больше не писал, хоть европейская живопись насчитывает весьма многих мастеров-волшебников, явившихся в последующие века. Эйк – этот отец североевропейской живописи, затмевает как своих современников, так и тончайших изобразителей видимости среди голландцев XVII в., среди французов XVIII и XIX в. Чтоб в этом убедиться, достаточно увидать произведения Эйка, собранные на выставке: луврскую «Богоматерь с канцлером Роленом», портрет жены художника, крошечную «Богоматерь у фонтана», нескончаемый образ «Св. Варвары» (со строющейся позади нее башней, гениальная архитектура которой сама по себе есть чудо), две створки Гентского алтаря, на которых изображены портреты дарителей Иосса Вейдта и его супруги*, и, наконец, картина из собрания Робера де Ротшильда, которая, если присвоение ее Эйку и вызывает некоторые сомнения, принадлежит все же к самому чарующему, что создало позднее средневековье...

Я уже высказывал досаду на отсутствие на выставке «второго гиганта» нидерландской живописи и того художника, которого по одному из его произведений принято обозначать именем «Мастера Флемальского алтаря». Это чрезвычайно существенный пробел и тем более досадный, что таким образом пропущен случай, когда можно было сопоставить произведения этого художника рядом с произведениями Рогира ван дер Вейдена, а такое сопоставление

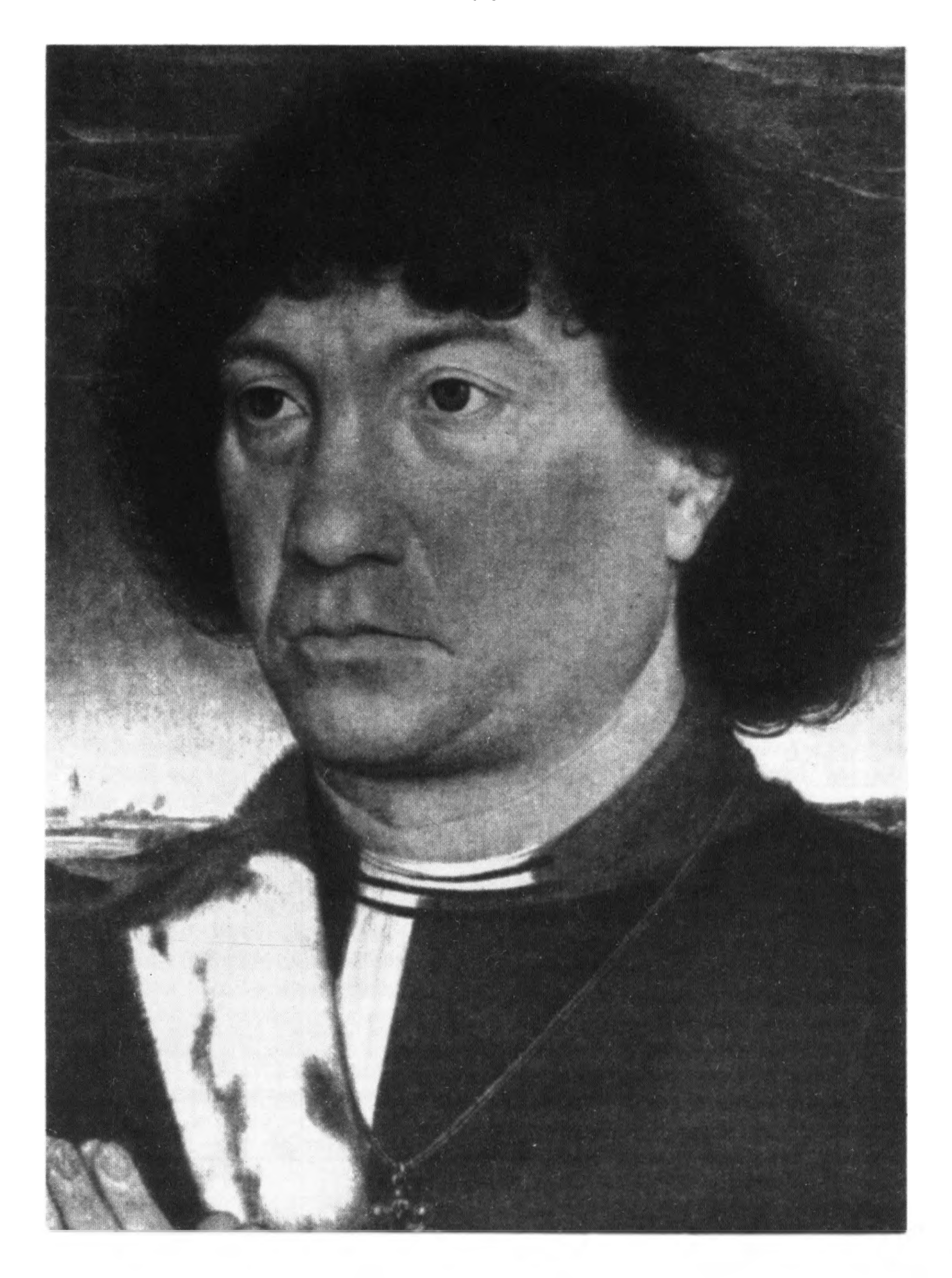
* На рамах этих картин и значится часть той надписи, которая заставила пролить столько чернил в спорах о том, кто был настоящим начинателем этого главного произведения всей нидерландской школы – Ян или его старший брат Губерт ван Эйк и существовал ли вообще этот Губерт.

могло бы, наконец, привести к разрешению спора, имеем ли мы перед собой двух отдельных мастеров или оба художника должны слиться в одно лицо. Лично я, во всяком случае, продолжаю считать, что это *два лица*, и то, чем Рогир представлен на выставке, подтверждает мое убеждение. Велик и прекрасен Рогир, нечего говорить. Образ Пречистой, сочиненный им, принадлежит к самым трогательным и поэтичным, его нежная гамма красок прелестна, ритм его композиций необыкновенно слажен, он, как мало кто из северян, элегантен в своих жестах и позах, это вообще необычайно изящный художник, которому иногда удается достигать и довольно сильной патетичности. Но все же до «Флемаля» ему далеко, и если даже допустить, что «Флемаль» и Рогир одно и то же лицо и что картины, идущие за произведения «Флемаля», просто юношеские произведения самого Рогира, то придется признать, что после удивительно мощного и грандиозного начала Рогир как-то затем по непонятным причинам спустился несколькими ступенями ниже. Что такая перемена произошла с Рогиром как раз в годы самого расцвета его молодости противоречит вообще всем известным законам художественной эволюции.

Из других колоссов нидерландской школы на выставке лучше других представлен Ганс Мемлинг, уроженец окрестностей Майнца, но в молодые годы еще переселившийся в Брюгге, где он постепенно занял первейшее место для всей в то время самой передовой школы этого города. Мемлинг еще более изящен, нежели Рогир, женственность в нем доходит временами до чего-то жеманно-изнеженного. Но какой это все же изумительный мастер, какой живописец, какой красочник и какой поэт! Портреты же Мемлинга принадлежат вообще к высшим точкам, достигнутым этим искусством. Уверенность, крепость рисунка в них он соединяет с поразительной по нежности моделировкой. И какие прелестные пейзажи или комнаты он рисует позади своих персонажей! Сами лица, воспроизведенные Мемлингом, правда, менее одухотворены, нежели до жути живые лица у Эйка, у Флемаля, у Гуго ван дер Гуса и у Дирка Боутса, они и в дальнейшем предвещают скорее несколько холодноватое мастерство Гольбейна, Клуэ или Энгра, нежели произведения вдохновенных психологов-портретистов – Дюрера, Тициана, Рубенса и Рембрандта. Но быть предвозвестником Гольбейна тоже что-нибудь да значит, а к тому же у Мемлинга имеются и некоторые преимущества перед Гольбейном... если вообще можно говорить о каких-либо преимуществах там, где сравниваются разные проявления *совершенства.*

Чтоб вполне судить о Дирке Боутсе и о Гуго ван дер Гусе, нужно видеть «Судилище императора Оттона» в Брюссельском музее и бесподобный «триптих Портинари» в флорентийской Уффици. Оба художника представлены на выставке сравнительно слабо (хотя что за красота «Плач над телом Господним» и «Успение Богородицы» Гуса или «Скорбящая Богоматерь» и «Снятие со Креста» Дирка). Зато Герард Давид, этот последний из великих «готических» нидерландцев, представлен шедевром, являющимся главным украшением богатого Руанского музея.

Изображена Матерь Божия среди святых. Это род тех Santa Conversazione[4], которые так любили писать в ту же эпоху венецианцы. Картина с первого взгляда представляется каким-то собранием изящнейших платьев. Точно эти «дамы» выбрали из своих гардеробов самые роскошные наряды, чтобы явиться на какой-то «прием». Роль же хозяйки дома принадлежит восседающей посреди этого кружка глубоко печальной Деве Марии, и не менее печален, нежели она, Младенец Христос, сидящий у Матери на коленях и машинально перебирающий своими ручонками гроздь винограда, тогда как взор его ушел ку-



Г. Мемлинг. Мужской портрет

да-то в пространства будущего. Два ангела в длинных белых рубахах, стоя по сторонам Богородицы, исполняют дуэт на скрипке и на лютне. Но святые гостьи так погружены кто в свои мысли, а кто в чтение молитвенников, что они как будто и не слушают райской музыки. Несмотря на цветистость парчей и бархатов, на удивительную драгоценность уборов, несмотря на то, что все изображенные особы и юны, и собой приятны, в картине царит тяжелое настроение – точно это представлен не концерт в честь Царицы Небесной, а какое-то чтение над покойником. Настроение это распространяется и на благотворителей-донаторов, которых мы различаем рядом со святыми, точно и они не осчастливлены, что попали в такое несомненно высшее общество, точно эти чинные, приятные и, вероятно, очень богатые супруги уже до самой глубины души проникнуты скорбью перед всем, что дано людям пережить и в сей юдоли печали, и даже и на том свете, где остаются в силе законы безысходной обреченности. Удивительна эта картина Давида, дающая ключ ко всей психологии кончающегося средневековья. Жизнерадостность Возрождения, его возвращение к языческому пантеизму, его философский скепсис должны были без особого труда перебороть подобные настроения, в которых уже не было никакой активности, никакого противления.

Надо кончать, но сколько еще остается недоговоренного! Сколько еще можно было бы сказать о нидерландской деревянной скульптуре и в особенности о шпалерах – этих картинах, вытканных по образцам, созданным первейшими художниками. Я очень рекомендую посетителям выставки хорошенько отдохнуть именно в двух больших залах, в которых «Ненюфары» Клода Моне временно (к сожалению, не надолго) скрыты под волшебными стенными «коврами», изображающими частью священные, а частью светские сюжеты. Среди первых особенно поражает огромный, весь протканный золотом ковер (из церкви св. Юста в Нарбонне), на котором представлены Дни Творения, причем в каждом эпизоде Господь, созидающий мир, изображен в виде трех совершенно тождественных между собой лиц. Среди ковров светского характера упоительное впечатление производят два ковра из знаменитой (также золотом тканной) серии, принадлежавшей Габсбургам и представляющей «Историю Вертумна и Помоны». Тут же после многих лет я увидел две шпалеры, которыми я не уставал любоваться в бытность их в Петербургской Академии художеств. По условиям Рижского договора, они были возвращены Польше, и это уже из Вавельского замка в Кракове они попали на выставку.

1935, 7 декабря

[1] не отстающие от моды
[2] *зд.* модным художником
[3] мировая скорбь
[4] Группа, изображающая Мадонну с младенцем Христом в окружении святых и ангелов; иногда включает сюжет символического брака св. Екатерины и Христа.

ВЫСТАВКА ОБЮССОНА

В общем, старинные шпалеры Обюссона относятся к знаменитым изделиям Гобеленов и Бове приблизительно так, как относятся к гравюрам, совершенным в техническом и в художественном смыслах, народные лубки. Это тоже искусство, но грубоватое и носящее явные признаки провинциализма, а то и «деревенщины». Но такая характеристика вовсе не касается всего прошлого ковро-

вого дела в Обюссоне, и были такие эпохи, когда его изделия почти достигали художественности и великолепия более роскошных образцов. Впрочем, почти все обюссоновские шпалеры, и как раз очень грубоватые среди них, обладают своеобразной прелестью. И особенно в той очень ограниченной красочной гамме, в которой бывают выдержаны ковры XVI и начала XVII века и в которых господствуют синий, желтый и зеленый колеры разных отттенков, – много декоративных преимуществ. Покрывая стены, они не «прорубают» их и благодаря этому сообщают помещению особый уют замкнутости. Это – не картины на стенах, это, действительно, «одежда стен», почти обои, на фоне которых выгодно должны были выделяться в старинные времена как солидная, тяжеловатая мебель провинциального пошиба, так и шитые из добротного материала, умеренно пышные одежды на обитателях этих помещений.

Преследуя программу своих годичных выставок, администрация Гобеленовой мануфактуры пожелала на сей раз представить некоторый исторический обзор этому второстепенному, но все же почтенному производству, но по каким-то причинам ей это не удалось сделать в стенах своего музея, и вот почему выставка «Пять веков обюссоновских шпалер» нашла себе приют в помещении Музея декоративных искусств, в «Павильоне Марсан». Это, однако, не помешало ни полноте выставки, ни ее художественному значению. Пожалуй, даже здесь, вдали от изделий Гобеленовой мануфактуры, слишком уже совершенных, слишком царственных, старые «обюссоны» кажутся менее провинциальными, они как бы «держатся с большим достоинством». Что же касается до современной продукции, то Обюссонам можно не бояться соседства современных же изделий Гобеленов, ибо почти все, что создается ныне и там, и здесь, одинаково безотрадно. И пожалуй, то, что представляет современность, в Обюссоне менее уродливо, нежели те вопиющие ужасы, которые создала за последние десятилетия при затрате фантастических средств некогда первейшая на весь мир шпалерная фабрика Парижа. Уже то хорошо, что обюссоновские изделия наших дней менее претенциозные, иные даже и исполнены, в своей скромности, приятного вкуса. Чтоб не возвращаться к этому, укажу сразу на большой светлый (напольный) ковер, вытканный по рисунку Менганна, на котором с подлинным чувством ритма расположены отделения разнообразной формы, заключающие очертания птиц и цветов, а также ковер Эдуарда Дегена (1914 г.) с рисунком, напоминающим старинные «вердюры»[1]. Кроме того, некоторыми достоинствами обладают и тканые картины по рисункам Вера!.. Напротив, на плохом пути обюссоновские мануфактуры находятся, когда они воспроизводят безобразную и по краскам, и по композиции картину Гулина, или когда они в полной точности копируют шерстями «Пленниц» одного из видных представителей современного лжеклассицизма, Пугеона. Надо тут же отдать справедливость, что технически последняя шпалера заслуживает высших похвал, и только остается пожалеть, что подобное техническое совершенство не находит себе более достойного применения.

Историческая часть выставки открывается с изделий XV века, но, к сожалению, нет полной уверенности в том, чтоб эти как раз шпалеры были тканы в Обюссоне или в соседнем с ним Феллетене. Кое-что все же говорит за то, что они происходят из провинции Марш, а присутствие их на выставке, в самом ее начале, служит необычайно внушительным «вступлением». Особенно декоративны два парных ковра с гербами Робера Шабо и его супруги, весь орнаментальный мотив которых сводится к повторению готических букв R и A на разноцветных вертикальных полосах. Следующий по времени образец Обюссона представляет собой сбор винограда и относится приблизительно к

царствованию короля Карла VIII. Эта очень забавная по своим бытовым подробностям шпалера более уже подходит к изделиям XVI в., которыми и заполнен целый следующий зал.

Это самая интересная часть выставки, самая самобытная. В дальнейшем, и особенно с конца XVII в., Обюссон все более и более приближается к фламандским образцам и к тому, что создавала в течение Великого века состоявшая при особе самого Короля-Солнца Гобеленовая мануфактура, и в то же время провинциальные изделия никак не могут тягаться с тем, что производилось тогда в столице. В ранних же образцах обюссоно́вского производства мы встречаемся с чем-то, приближающимся к фольклору, и это полународное творчество отличается как раз тем, чем вообще (и всюду) отличается «народное» искусство. Особенно хороши как раз «вердюры», т.е. такие ковры, в которых почти все пространство заполнено растительными, густо заплетающими фон мотивами. Сначала, глядя на них, кажется, что здесь среди этих густых зарослей, этих «джунглей» ничто не может протиснуться, но стоит вглядеться и начинаешь различать всякую тварь и даже всякую нечисть. Львы и тигры пожирают оленей; на верблюде, ведомом каким-то исчадием ада, восседает обезьяна; обросшая волосами дикарка, с кокетливо напяленным беретом, едет на гордо выступающем единороге. И всюду открывается всякое мелкое, прячущееся в зелени зверье. Сколько поколений глаз взирали в затворничестве замков на все эти фантазмы, пытались в сгущающемся сумраке зимних вечеров или при отблеске камина отыскива́ть новые и новые подробности... Как должно было пугать малых детей все это жутковатое уродство, как манить читателей рыцарских романов на авантюры... Ведь к тому же все эти небылицы принимались тогда за нечто совершенно реальное, ведь в каждом уважающем себя доме наряду с прочими диковинками хранились и рог единорога, и хвост русалки, и прочие неопровержимые доказательства существования всего того, что теперь безвозвратно сослано в изжитый мир сказки...

В XVII веке происходит заметная перемена в обюссоновской шпалере. Еще до того, что Кольбер наделил (в 1665 году) мануфактуру особым королевским патентом, она все более и более старается «окультуриться», расстаться со своими провинциальными замашками и походить на то, что соответствовало столичному вкусу. Так, в одной серии ковров разыгрываются эпизоды прославленного романа Оноре д'Юрфе «Астрея», в другом – повествуются похождения «Ариадны» Демаре. Заказывала Обюссону ковровые картины и церковь, и при помощи провинциальных живописцев или плагиатов с эстампов удавалось мастерить подчас довольно-таки сложные композиции. Особенно должны были гордиться обюссонские мастерские большим ковром, изображающим «Мучение святой Варвары» 1678 года. По своему пафосу, по великолепию одежд шпалера эта, тканная по картону Франсуа Фине, если и не выдерживает сравнения со знаменитыми религиозными сюитами Лебрена, Лесюера и Шампеня, то все же представляет собой довольно эффектное целое.

С начала XVIII столетия на смену массивным, тяжелым формам выступают более нежные и игривые, и за этот век расцвета Обюссон создает немало весьма привлекательных ансамблей. Пускается Обюссон и на всякие виртуозные фокусы, на абсолютно точное копирование картин небольшого формата. Вполне прекрасным достижением в этом смысле можно считать голову юного Спасителя (№ 38, с Ф.де Шампеня?) и несколько букетов цветов. Среди чисто декоративных шпалер особенно удачными нужно признать те (середины XVIII в.), в которых нет ни фигур, ни пейзажей, а все сводится к переплетениям цветочных гирлянд. Исключительной красоты является большой ко-

вер в ширину с цветочным рисунком по светлому фону из собрания г-жи Альбен. Красивы и напольные ковры той же эпохи с их разноцветными гармонично-сопоставленными фонами и «контрфонами». Впрочем, и там, где обюссоновские заводы воспроизводят в громадную величину известные композиции живописцев галантных праздников и пасторалей, они достигают подчас весьма эффектной декоративности. Фигуры, правда, на них довольно аляповаты, пейзажи не обладают той нежностью, тем многообразием оттенков, которыми гордились аналогичные произведения Бове, создавая под бдительным руководством Удри и Буше, однако эта грубость «обюссонов XVIII в.» имеет свои преимущества, в их простоватости есть какая-то свежесть, и, повторяю, именно то, что они менее походят на живопись, на картины, что в убранстве стен они занимают скорее «служебное» положение, сообщает им подлинную декоративность...

Очевидно, из-за недохвата места на выставке оказался скомканным весь XIX век, но об этом следует пожалеть. Положим, недавно еще передовая эстетика обвиняла «обюссоны» эпохи Наполеона, Реставрации, Луи-Филиппа и Второй империи в вящей безвкусице, но такой приговор следовало бы теперь в корне пересмотреть вместе со всем отношением к декоративному искусству тех дней. Такая строгость приговора основывалась на убеждении, что вот какой-то скверный период миновал и наступил новый, вполне достойный похвалы... В наличности такого «нового расцвета» были убеждены и в момент выставки 1878 года, и в момент выставки 1900, и в момент выставки 1925 года. И каждый раз новые триумфаторы с презрением оглядывались на то, что им предшествовало. Но по мере того, что недавнее прошлое превращалось в давнее, в «старину», и оценка менялась. Теперь уже никто не сомневается в том, что классический стиль Империи есть *стиль* и что он обладает большой красотой; постепенно мы начинаем исполняться какой-то нежности (и даже уважения) и к тому, что представляют собой «стили» Июльской монархии и Второй империи.

Как раз Обюссон в эти годы поставляет свои изделия для богатых обстановок на всем свете, и такое увлечение Обюссоном в эти эпохи находит себе полное оправдание. Стоит только забыть свое спесивое презрение к не столь давнему прошлому. Но только надо рассматривать эти изделия не отдельно, а в совокупности со всем прочим, со всем тем, в чем выражалась декоративная мода данного момента. Портьеры и напольные ковры, производившиеся обюссонскими заводами, придавали как раз особую типичность этим обстановкам; то яркая и смелая цветистость, то мягкая стушеванность создавали при свете ламп под абажурами и вместе с жеманными формами золоченой мебели прелестную рамку для модниц в пышных кринолинах. И в то же время «обюссон» обладал секретом способствовать созданию известной «салонной уютности», какой-то подходящей среды для светской болтовни. Между тем на выставке вся эта глава истории Обюссона представлена всего только одним ковром-дорожкой с пышными цветами и несколькими проектами оконных портьер. Этого мало. Это ничего не выражает – c'est à refaire...[2]

1935, 14 декабря

[1] от *verdure*. См. с. 298 настоящего издания

[2] это нужно переделать

ЖАК КАЛЛО

На прошлогодней выставке «Художников действительности» (Les Peintres de la Réalité) Жак Калло мог бы занять одно из самых видных и почетных мест. Но помешало этому, вероятно, то, что Калло если и значится в истории как *живописец*, однако живописных произведений по себе он не оставил, и все его творение заключается в гравюрах на меди, исполненных резцом или крепкой водкой. Ныне же, по случаю трехсотлетия со дня кончины мастера (Калло умер в Нанси 24 марта 1635 г.) устроена выставка, исключительно ему посвященная, и устроена она в помещении Национальной библиотеки, что вполне естественно, ибо именно в кабинете эстампов хранится самое полное собрание гравюр Калло, и там, следовательно, как бы продолжает витать его дух.

Для выставки, впрочем, нельзя было по техническим соображениям воспользоваться как раз этим полным творением, а пришлось составить новую коллекцию, использовав отчасти и то, что могли дать картоны частных коллекционеров. К этому прибавлено немало оригинальных рисунков, предоставленных флорентийской Уффици и другими музеями. К крайнему сожалению, не фигурирует на выставке самое богатое собрание рисунков (свыше 1000 номеров), которым гордился Эрмитаж. Возможно, впрочем, что оно уже и покинуло вместе с другими сокровищами наш когда-то чудесный музей и теперь странствует себе по белу свету.

Кроме гравюр и рисунков, на юбилейной выставке фигурируют оригинальные медные доски, с которых до сих пор можно печатать чудесные измышления мастера, и вид их производит особенно трогательное впечатление. Это те самые доски, которых касалась его рука, над которыми склонялась голова художника – то приятное, простоватое лицо, которое нам хорошо известно по портрету Ван Дейка. В одной из витрин лежит и последняя воля Калло, написанная за несколько дней до смерти. Калло умирал в полном расцвете творческих сил, и лишь сознание, что он оставляет после себя поистине грандиозное творение (им награвировано свыше 900 сюжетов), могло ему при расставании с жизнью, которую он так любил и так знал, служить известным утешением... Умирая, он мог быть уверен, что останется жить в своих гравюрах...

И действительно, память о Калло сохраняется на всем свете, и те, кто знают Калло, не могут не любить его. Именно *любить*, ибо мало художников, которые так бы себя изливали, которые так заинтересовывали, так пленяли. Погружаясь в изучение произведений мастера, входишь в мир, удивительно схожий с настоящим и все же совершенно от него отличный. И при посещении этого чудесного мира личность самого Калло сразу выступает вперед. С ним очень быстро знакомишься, с ним сближаешься, с ним «входишь в дружбу». Происходит все это благодаря только чарам его непосредственного, единственного в своем роде искусства и несмотря на то, что биографические сведения о нем скудны, что мы почти ничего не знаем об его интимной жизни и лишь догадываемся об его мыслях и думах. В сущности, Калло остается загадкой, но разве мы не встречаем и в живой действительности людей, о которых ничего не знаем, которые замыкаются в упорном молчании, но которые все же как-то сразу покоряют, с которыми кажется, что был давно знаком, и за дружбу с которыми готов отдать все?..

Загадкой является и сущность самого искусства Калло. Совершенно вер-

но, что он по категории своих сюжетов относится к «художникам действительности». Вполне фантастические сюжеты являются исключениями в его творении, а про религиозные – нельзя сказать, чтобы они принадлежали к лучшему из всего им созданного. Наиболее впечатляющие его гравюры и рисунки изображают действительность, то, чему он был свидетелем – сначала в Италии, во Флоренции и в Риме, а затем, по возвращении на родину, в Нанси или же во время своих путешествий в Нидерланды и в Париж. Это или сложные сцены – ярмарки, процессии, турниры, всевозможные придворные празднества, погребальные церемонии, осады, битвы, или же отдельные фигуры карнавальных масок, синьоров, дам, торговцев, крестьян, солдат, нищих, бродяг, калек. Но вот, если все эти изображения по точности, с которой Калло воспроизводил то, что он видел, и могут служить превосходными «документами», а все вместе – прямо-таки неисчерпаемым и достовернейшим материалом для всех, кто желал бы изучить быт Италии и Франции в первую треть XVII в., то все же основной чертой Калло остается именно какая-то фантастичность. Эту черту почувствовал с особой силой Эрнст-Теодор-Амадеус Гофман, и именно за нее он полюбил Калло, увидав в нем свой собственный идеал. Произведениями Калло навеяны многие измышления гениального романтика, столь же чудесным образом соединявшего быль с небылицей.

Это тесное и как бы «естественное» сочетание были с небылицей составляет самую соль творения Калло. Но если и были сделаны попытки найти объяснение такому явлению, то оно все же остается неподдающимся какой-нибудь рассудочной формулировке. Отчасти произведениям Калло придает фантастичность как раз то, что все, им созданное, есть *графика*, *штрих*. Калло как будто чуждается светотени, и лишь в редчайших случаях он прибегает к ней, то изображая под влиянием Хонтхорста компанию игроков, собравшихся вокруг стола при свете свечей, то сцену из семейной жизни малолетней Девы Марии, на которой представлены за скромным ужином Мария и ее родители. Тем замечательнее, что как раз эта последняя гравюра, а также некоторые сцены Страстей Господних, несомненно, произвели огромное впечатление на совершенно еще тогда юного Рембрандта.

Все остальное творение игнорирует то, что, казалось бы, должно особенно пленить живописца, – оно лишено солнца, красок, тона. И при всем том гравюры Калло производят какое-то *исчерпывающее* впечатление, и глядя на них, и в мысль не приходит, что им чего-либо недостает. Нельзя себе представить раскрашенную гравюру Калло, а многочисленные живописные копии, существующие с его гравюр, никогда не бывают удачными и, напротив, всегда имеют характер какого-то варварского и искажающего посягательства.

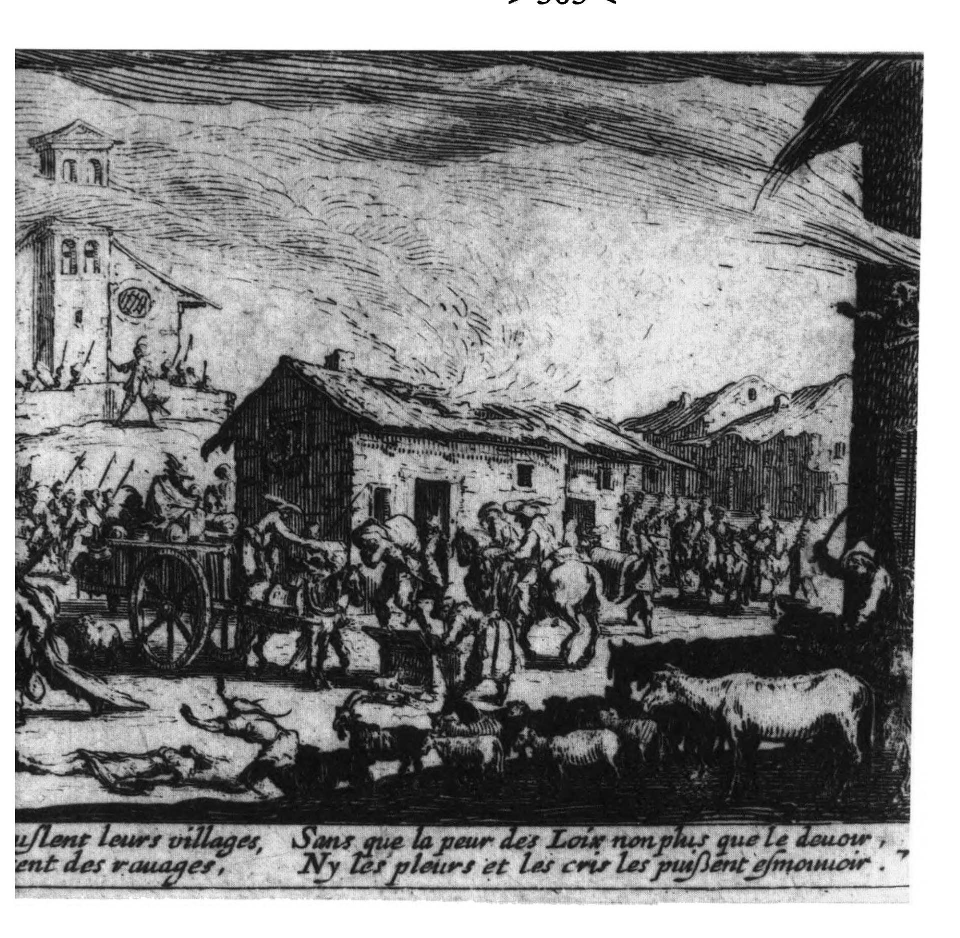
Не объясняет «фантастичность реализма» Калло и его склонность к миниатюре. Не было во всей истории искусства художника, который с таким упорством, с такой последовательностью, с такой затратой никогда не остывающего усердия создавал бы свой микрокосм, укладывая различные его облики в непостижимо крохотные фрагменты и оставаясь всегда при этом одинаково отчетливым. К разряду самых глубоких наслаждений принадлежит рекомендуемое Гофманом разглядывание гравюр Калло через лупу*. То, чего не уловить невооруженному глазу, то при помощи увеличительного стекла открывается, и

* Любопытно, что как раз годы первого расцвета творчества Калло совпадают с изобретением Галилеем микроскопа. Кстати сказать. Калло мог лично встречаться с великим ученым, ибо они оба состояли одновременно на службе у великого герцога Тосканского.

Ж. Калло. Бедствия войны

зрителем при таком проникновении в скрытые от него сначала подробности овладевает то же ощущение, которое получаешь, когда наводишь телескоп на далекие дали и в них открываешь людей, не ведающих о том, что кто-то изучает их занятия, их жизнь.

Какая, казалось бы, безотрадная для художника тема изображения осады города. Между тем Калло награвировал в громадную величину три такие осады – и не только представил все с абсолютной топографической и стратегической точностью, но и наполнил эти свои «документы» баснословным количеством самых микроскопических подробностей. И вот, если преодолеть первое отталкивающее впечатление, если дать себе труд изучить то, что на этих расстилающихся на версты панорамах начертано, то знакомишься со всей военной жизнью того времени: присутствуешь при больших сражениях, при отчаянных стычках, при парадах, при походах, при разгрузке судов и даже при большом морском бое! Прямо непостижимо, откуда художник мог знать такое количество вещей, знать их и как техник-стратег, и как вдохновенный поэт, воспевающий воинственный героизм, и как рядовой солдат, для которого все сводится к неизбежным тяготам и к рискованным авантюрам... Это «всезнай-



ство» тоже придает известную долю «фантастичности» творению Калло, ибо такой универсализм невероятен, неправдоподобен.

Две серии гравюр создали особую (и вполне заслуженную) популярность творению Калло: это, так называемые Balli – карнавальные сценки, являющиеся воспоминаниями счастливой юности, проведенной художником в Италии, и в самом конце жизни созданные «Бедствия войны» – 18 гравюр, являющихся отражением тех ужасов, которых Калло мог сам быть свидетелем с того момента, когда La Grande Guerre[1] того времени внезапно придвинулась к стенам Нанси и превратила мирное герцогство Лотарингское в плацдарм. Как будто два полюса, два абсолютно контрастирующих мира. Но их связывает не только технический прием, выработанный Калло и остающийся единственным в своем роде, но и *дух* этих сочинений. В «карнавале» Калло поражает какая-то черта истеричности. Веселятся как будто эти безумцы до одури, и в то же время почему-то все это веселье носит судорожный, гримасирующий, болезненный характер. В «Бедствиях» мы видим и грозди повешенных, и грабежи, и пожары, и казни на площади, и битвы – но почему-то весь этот ужас поднесен как бы с какой-то улыбкой, с какой-то странной нарядностью и элеган-

Ж. Калло. Искушение св. Антония

тностью. Там слезы сквозь смех, здесь смех сквозь слезы, а во всем глубокая, не лишенная горечи ирония, которая, несомненно, и составляла жизненную философию художника.

Иные пытались превратить Калло в какого-то моралиста, чуть ли не в какого-то проповедника пацифизма, а два-три сложившиеся о Калло анекдота заставляли предполагать в нем наличие рыцарских чувств преданности своему государю, причем они могли казаться тем более благородными, что этот государь, герцог Лотарингский Карл IV, был человеком шалым и в конце концов потерявшим свои суверенные права исключительно по собственной вине. Но, изучая внимательно творение Калло, скорее склоняешься видеть в нем «только» художника, т.е. *созерцателя*, стоявшего где-то в стороне от мирской суеты и не питавшего ни личных предпочтений, ни личных ненавистей к самым противоположным явлениям жизни, но зато обладавшего особым даром как бы *любоваться* всем и во всем выискивать для себя увлекательное и интересное.

В этом «объективизме» Калло опять-таки есть что-то фантастическое, что-то «божественное». Недаром Калло любил так «необъятные дали», виды с птичьего полета, с «высот какого-то Олимпа». Но было бы фальшиво заподозрить Калло в каком-то «олимпийском равнодушии», в какой-то оторванности от человеческих судеб. Калло, несомненно, обладал чуткой и сострадательной душой, и не в этом ли была вся его внутренняя драма, что чуткость его сердца равнялась ястребиной зоркости его глаза? Нельзя не видеть и принад-

лежности этого «ясного» художника к культуре христианства. Мы напрасно стали бы искать определенных свидетельств о религиозных убеждениях мастера в тех произведениях, которые он посвятил Священному писанию и житию святых, все религиозные сюжеты Калло поражают скорее каким-то «формальным холодком», а иное и маньеризмом, но тем не менее не может быть сомнения в том, что мироощущение Калло было целиком проникнуто гуманистическим сознанием *христианского* оттенка.

Часть той же выставки в Национальной библиотеке посвящена современнику Калло – Жаку Белланжу, уроженцу, как и он, Лотарингии... Однако остается не совсем понятным, зачем это понадобилось, ибо общего между ними, по существу, мало. Белланж за последние годы привлек на себя особенное внимание французских историков, которые с изумлением увидели в этом позабытом художнике первой половины XVII века какого-то предвозвестника жеманности и декоративной изломанности эпохи рококо. На самом же деле, Белланж есть несколько «провинциальная» версия тех исканий претенциозного стиля, которые начались еще в XVI веке в творчестве Спрангера, Втеваля, Ахена и др. и которые в несравненно более внушительных формах выразились во Франции в монументальных композициях Фремине. Все же следует поблагодарить устроителей за то, что они вытащили на свет целый ряд очень редких гравюр Белланжа, среди которых особенно сильное впечатление производит патетический «Плач Богородицы над телом Христа».

1935, 28 декабря

[1] «Великая война»

СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ЩУКИН

Не стало одной из самых замечательных фигур недавнего московского прошлого. Скончался Сергей Иванович Щукин. Достиг он весьма преклонных лет, однако до последнего времени, несмотря на болезнь и на условия эмигрантского существования, сохранял свою поразительную живость, свой «азарт», весь свой в буквальном смысле слова юношеский пыл, свой неослабный интерес ко всем явлениям жизни. И так же, как прежде, он продолжал гореть к искусству, так же старался понять и приять все, что творилось нового, а были бы деньги, то С.И. несомненно и собирал бы все самое свежее и яркое, что создавала современная живопись.

Щукин сам был в высшей степени «живописен» и когда я так говорю, то вовсе не подразумеваю какие-либо особенности и странности в его наружности, в его манере держаться или одеваться, а хочу только выразить то, что он был весь какой-то красочный, искрометный, огненный. Помню, как поразил он меня именно этой своей яркостью и пылкостью, когда лет 30 назад я в первый раз попал в его дом – в этот типичный двухэтажный, вовсе не нарядный, но уютный особняк, стоявший среди сада с высокими столетними деревьями. Только в Москве можно было встретить такие чудеса, такую тихую деревенскую усадьбу в самом центре огромного и шумного города. Но ощущение чего-то чудесного усиливалось, как только вы переступали порог этого дома – и сразу оказывались как бы в Париже, в самом современном, в самом «левом» Париже.

20—3756

Картины А. Матисса в собрании С.И.Щукина

Лестница была украшена большими, крайне цветистыми панно Матисса, в зале, где обыкновенно в богатых домах красовались лунные ночи Айвазовского и гречанки Семирадского, встречали вас картины Моне, Ренуара и Дега; в гостиной вместо тропининских портретов висели Сезанны, в столовой рядом с большим гобеленом, тканным по картону Берн-Джонса («грех молодости» Сергея Ивановича), стены заполняли Гогены, а соседняя комната была сверху до низу покрыта полотнами Пикассо.

Боже, как доставалось Сергею Ивановичу от всяких московских эстетствующих тузов за такое его «баловство» и «модничание»! Его собирательство было не простой прихотью, а настоящим подвигом, ибо, кроме этих нападок со стороны, он должен был выдерживать и бои с собственными сомнениями. Но Щукин принадлежал к числу тех людей, для которых и упреки посторонних, и собственные сомнения являются не деморализующим, а скорее каким-то подстегивающим началом. Из этой борьбы с другими и с самим собой он выходил окрыленный, с обновленным мужеством, готовый на новые дерзания. И еще одна характерная черта: его при этом никогда не покидало «хорошее расположение духа». Он не был злопамятен в отношении всего того, что ему приходилось выслушивать иногда и от очень близких людей (одно время его просто считали за сумасшедшего), а продолжал свой подвиг с неизменной bonne humeur[1]. Я себе и сейчас не представляю Сергея Ивановича иначе как с широкой, открывающей зубы улыбкой, с радостно сверкающими глазами. Изредка, впрочем, промелькнет в его взоре и мимолетная насмешливая искорка, но в общем Щукин принадлежал к необычно благодушным и благожелательным натурам, и любезности, с которой он принимал несметных гостей, привлекаемых славой его коллекции, соответствовало подлинное его старомосковское радушие. *Приятный* был человек Сергей Иванович, один из самых приятных, когда-либо мне встречавшихся.

С.И.Щукин принадлежал к удивительной семье промышленников и купцов, все члены которой задались целью собирать художественные или культурно-исторические ценности чрезвычайного качества. Один собирал русские древности и составил из них целый необычайно богатый музей, другой собирал старинные картины, преимущественно голландские и французские, у третьего был замечательный подбор произведений Греко, и это в такие времена, когда имя великого испанца еще не было таким популярным, а вот Сергей Иванович поставил себе задачу собрать толковую коллекцию передовых французских живописцев конца XIX и начала XX века, от всей души поверив, что именно эти художники равноценны тому, что создано лучшего в искусстве прошедших веков. И все Щукины собирали не только для себя, но для того, чтобы одарить собранным родную страну, родной город – поистине царскими дарами. Какая прекрасная затея – родственная той, которой жили братья Третьяковы и которая лучше, чем что-либо, говорит об исключительных духовных силах, о каком-то удивительном патриотизме именитого московского купечества.

Однако и таких-то исключительных людей насильники-доктринеры не сумели пощадить, оградить от ужасов, явившихся, как следствие генеральной ломки. Дмитрий Иванович Щукин остался в Москве, но влачил жалкое существование, состоя чем-то вроде хранителя собственного же собрания; Сергей Иванович, тот не выдержал и, бросив все, выселился из своего родного мира, для которого он не жалел ни духовных, ни материальных средств...

Картины Щукинского музея соединены теперь в одно целое с коллекциями Ивана Абрамовича Морозова, и в программу интуризма входит обязатель-

ное посещение этого «Музея западного искусства», покидая который, всякий мало-мальски знакомый с историей искусства последних лет не может опомниться от восторга. Особенно бывают изумлены французы, встречающие здесь столько картин тех самых мастеров, которых теперь во Франции уже привыкли считать за классиков. Да это и не просто какие-либо картины этих художников, а их шедевры, среди коих особым блеском сияет «Завтрак в лесу» Клода Моне, не имеющий себе равного во всех французских собраниях и музеях. С фантастическим легкомыслием делается при этом вывод в пользу нынешних хозяев России, точно и впрямь это они все поняли, оценили, собрали и продолжают хранить с полным сознанием того, что они делают. На самом же деле, какая под всем этим ирония!.. И вот замечательнее всего и в то же время характернее всего для Сергея Ивановича было, что он хоть и понимал все, что было «иронического» в той неожиданной судьбе, которая постигла его сокровища, однако никакой злобы к своим самозванным наследникам не питал, и единственное, что его беспокоило, это как бы большевики вслед за «Эрмитажем» не «разбазарили» и всего собранного им. Поистине чувства патриота и истинного мецената заслоняли в Сергее Ивановиче Щукине всякие другие – вполне понятные и человечные, но не столь благородные и возвышенные...

1936, 12 января

[1] добродушием

ВЫСТАВКА СЁРА (1859–1891)

Галерея Розанбера пользуется мировой известностью, благодаря, главным образом тому бесстрашию, с которым она «лансировала»[1] ряд художников, особенно озадачивавших публику при своем выступлении и продолжавших затем озадачивать, пользуясь моральной поддержкой и финансовым поощрением галереи. Особенно много сделало для репутации галереи на рю Ла Боэти «всесветное принятие» Пикассо, творчество которого с особенной полнотой выражает ту духовную сумятицу, которая царит в мире современного искусства.

Однако в программу галереи входит и ознакомление публики с явлениями бесконечно более разумными, причем сказать трудно, действует ли при этом какой-либо расчет или же в этом проявляется подлинный вкус, какие-то искренние предилекции[2]. Иные склонны видеть только расчет – мол, для того и появляются вперемежку со всякими монстрами произведения разных «классиков», чтоб как-то приручить публику, чтоб она перестала пугаться даже худших дерзаний. Другие же склонны видеть в системе выставок Розанбера нечто, лишенное всякой «политики»: если же при этих чередованиях и получаются всякие странные сопоставления, то это происходит от необычайной широты взглядов, от способности одинаково проникаться самыми противоречивыми идеалами. Кто разберет? Скорее всего, что хитроумные расчеты и вкусовые увлечения как-то сплетаются.

Во всяком случае, мы только можем быть благодарны галерее даже и за ее наиболее парадоксальные дерзания, ибо при такой системе перед нашими глазами проходит вереница интереснейших художественных явлений. А дальше дело каждого – «сортировать» свои впечатления. Кое-что можно и вовсе выкинуть. В нынешнем же сезоне галерея как раз обещает особенно замечательную серию «манифестаций», и если и в ней окажется кое-что такое, чего

душа не захочет принять, то все же, несомненно, большинство того, что уже показано или что только еще обещано, принадлежит к явлениям совершенно исключительного интереса.

Первой прошла выставка одного из самых замечательных красочников и декораторов нашего времени, Жоржа Брака; сейчас открыта выставка одного из самых «классических» представителей тех исканий, которыми ознаменованы 80-е годы минувшего столетия, – Сёра (Seurat); за его выставкой последует выставка «главного героя» галереи, Пабло Пикассо; в апреле состоится выставка Клода Моне, а в мае и июне выставки «Великого века», Матисса и Мари Лорансен. Как раз заглавие Le Grand Siècle[3] включено в программу в расчете на известный épatement[4]. Неужели ультрамодернистская галерея задумала приняться еще и за Пуссена и Лебрена? На самом же деле, Le Grand Siècle в толковании Розанбера – вовсе не гордый недоступный век Короля-Солнца, а это XIX столетие, то, из чего мы сами непосредственно вышли... И действительно, почему бы не назвать XIX век Великим – хотя бы в отношении живописи? Какое из прежних столетий может насчитать такое количество первоклассных мастеров, вождей школ, инициаторов новых течений, какое насчитывает век, начавшийся с Давида и Энгра и кончившийся на Дега, Моне и Сезанне?..

По странной игре всяких обстоятельств на родине Сёра не осталось ни одного из тех произведений, в которых безвременно скончавшийся художник сосредоточил все свои творческие искания и пожелал в особенно внушительных размерах демонстрировать самую основу своих теорий. Эти его главные произведения, его шедевры все в Америке и в Англии: «Купанье» – в галерее Тейт в Лондоне, «La Grande Jatte»[5] – в Чикаго, «Les poseuses»[6] – в Филадельфии*. Их Франция утратила по собственной вине, вероятно, навсегда – не оказавшись в свое время в состоянии оценить их по-должному. Это тем более досадно, что еще не так давно можно было приобрести эти картины по сравнительно скромным ценам, тогда как сам автор оценивал их по количеству потребленных на них дней, считая по 7 франков за день**... Но если Европа теперь уже не обладает шедеврами Сёра, то все же мы можем еще себе составить довольно полное представление о художнике – по тем «остаткам», что еще ревниво хранят в своих коллекциях частные собиратели...

Из этих-то «остатков», из подготовительных материалов и нескольких картин составлена была выставка Сёра, устроенная два года назад у Вильденстейна, и из них же составлена нынешняя выставка у Розанбера... Но вторая гораздо полнее первой. Там было всего тридцать произведений Сёра, здесь же их на целую сотню больше, и если среди них и есть несколько вещей, которые мы видели и тогда, то все же громадное большинство является «новостями». Одних масляных картин и этюдов около 50-ти; кроме того, есть несколько школьных работ, 13 рисунков цветными карандашами (главным образом зарисовки из солдатской жизни) и около 60 «черных», исполненных карандашом и углем. Так как многое является подготовительными этюдами к помянутым выше «шедеврам», то все вместе взятое на выставке может служить как бы не-

* В Лувр попала (и то благодаря частному дару) лишь одна из «главных» картин Сёра – «Цирк». Но если она и представляет собой крупный интерес как некое начало нового пути в творчестве художника, то все же, не найдя себе продолжения, она в своем одиночестве представляется скорее каким-то «отступлением» в его творениях – к тому же мало убедительным.

** Самому Сёра удалось за свою жизнь продать всего 2 картины!

которой компенсацией за отсутствие таковых. Но, кроме того, несколько картин представляют собой и нечто вполне самодовлеющее. Это главным образом пейзажи, и среди них несколько таких картин, которые не являются случайно выхваченными кусками видимости, а говорят о поставленных себе художником проблемах и о той неумолимой строгости, с которой он эти задачи разрешил. Две из этих картин: «Le Port-en-Bessin»[7] 1888 г. и «Порт в Гравелине» 1890 г. принадлежат к лучшему, что вообще создано Сёра, и, любуясь ими, невольно испытываешь тревогу, как бы и они не последовали за «La Grande Jatte» и за «Poseuses»! Найдутся ли во Франции такие запасы духовных сил и материальных средств, которые позволили бы отстоять эти вещи и не дали бы им уплыть за море?..

Проблему, которую себе ставил Сёра, можно свести к «передаче света». Но в противоположность другим художникам Сёра не пытался передать свет посредством каких-либо контрастных противопоставлений или посредством соседствования особенно ярких колеров; картины его не имеют в себе ничего звонкого, кричащего; он вообще запрещал себе прибегать к какой-либо эффектности. Но эти же черты известного воздержания отнюдь не свидетельствуют о какой-либо робости, об осторожности или о компромиссе. Напротив, трудно себе представить что-либо более смелое, нежели то, в чем выразилось «завоевание света» Сёра. Зато и победа его в этом завоевании носит особенный и какой-то глубоко благородный характер. «Победитель» тем более заслуживает славы, что она досталась ему при полном игнорировании каких-либо фокусов... При этом у Сёра не было какого-либо «секрета» для достижения победы. Вся его манера как на ладони – каждый может сделать так же, как он. Но, вот, не у каждого найдется то, что было у Сёра – то внутреннее горение, та длительность и неослабность напряжения. Даже лучший из его последователей, скончавшийся в прошлом году глава французских пуантилистов Синьяк, лишь вначале мог следовать за своим учителем – позже он променял эту непосильно трудную манеру на нечто несравненно более простое, эффектное и «дешевое». «Мнимый секрет» Сёра это – пресловутая формула дивизионизма, это – приверженность его учению о добавочных цветах, как раз в 1870-х и 1880-х годах взволновавшему весь художественный мир благодаря открытиям Шеврейля и Гельмгольца. Иначе говоря, это использование чисто научной теории для достижения большей точности в передаче видимости, главным образом, света, освещения, освещенности. Импрессионисты, особенно Сислей и Моне уже добивались насыщенности светом благодаря тому, что клали краски по возможности чистыми, несмешанными – вследствие чего получалась у них особая «звонкость» колорита и особая трепетность техники. Но, поступая так, импрессионисты шли эмпирически, наугад – и вследствие этого у них все в картине, если и вибрирует, и звенит, то все же носит несколько случайный и незавершенный характер. Основная же черта Сёра это – именно *завершенность*, это – искание стиля, это – потребность отходить от случайного этюда и создавать *картину*, создавать ее так, как архитектор строит дом. Все должно быть соподчинено одно другому, все должно держаться, все должно быть прочно, а в целом все должно представлять одно органическое целое. Случайное же в искусстве есть уродство, беспорядок, разлад... И вот почему можно найти больше общего, по существу, между живописью Сёра и живописью таких стилистов, как Пюви де Шаванн или Гоген, нежели между его картинами и картинами Сислея и Моне. «Секрет» передачи света Сёра в системе так называемого дивизионизма, но все же не в таких теоретических рецептах дело, а в темпераменте художника, в его вкусе, в том, что он ставил себе задачей

создать нечто столь же стройное, столь же высокое, столь же связанное и цельное, как то, что он видел (что он «умел видеть») в природе. Главным объединяющим средством для него и служил свет, передать который он стремился посредством использования чисто научных данных о спектре, и это, однако, не помешало тому, чтò возникавшие под его кистью образы приобретали какую-то трансцедентальную пленительность, что получалась *магия*.

И вот спрашивается, что нас более всего пленяет и волнует (именно волнует) как в картинах Сёра, так даже в каждом его карандашном наброске – близость ли к природе, какая-то фотографическая точность в передаче ее или, напротив, отступление от нее? Реализм ли его искусства, «реалистические ли намерения» или странные результаты, которые у него получались и которые имеют, в конце концов, лишь отдаленное родство с объективной, с фотографической правдой? И не убеждаешься ли, вникая в искусство Сёра, что этот великий искатель точной «научной» правды был на самом деле каким-то визионером? Несомненно, картины Сёра при всей реалистичности задания имеют в себе что-то завороженное, *бредовое*... «Вступая» в них, оказываешься не в радостной натуре, а в каком-то странном мире оцепенелости. Эти воды не бегут и не льются, эти небеса застыли в своей нахмуренности, это солнце светит, но не греет, эти персонажи все пригвождены к своим местам, и уже не сойти им с них никогда. Спрашиваешь себя, что же во всем этом *хорошего*, и, однако, подпадаешь какой-то тайной силе, которая влечет к картинам Сёра. Ими нельзя насытиться, и приходится признать, что именно эта их завороженность и составляет главное их прельщение.

Через вибрирующую ткань-мозаику бесчисленных пятнышек, положенных с невозмутимой методичностью, сквозит какой-то призрак жизни, да и не жизни вовсе, а какого-то странного анабиоза, какой-то нирваны, в которую, должно быть, особенно сладко погрузиться. Настроение искусства Сёра есть настроение «отдыха» – и в этом его подлинная *классичность*.

Весьма возможно, что самого художника томила эта оцепенелость. Такие картины, как «Le Cirque»[8] или «Le Chahut»[9], являются попытками прорвать эти оковы, вырваться на простор, в простую, живую, веселую жизнь. Но не потому ли эти попытки и оканчивались плачевными неудачами, что веселая жизнь не была уделом Сёра? Не тот ли рок, что прервал его земное существование на тридцать третьем году, положил и преграды его искусству? Сёра без «Цирка» и без «Chahut» это – художественная фигура совершенно своеобразная, фигура, исполненная какой-то торжественной гармонии. И выходит, что смерть похитила его в надлежащий момент, а творение его, как оно им оставлено, является сейчас при всей своей ограниченности чем-то вполне исчерпывающим и *прекрасным*. Оно едва ли было бы таковым, если бы он пошел дальше по пути, который ему померещился, но который означал и измену какой-то *миссии*. Мысли о назначении, о миссии, о чем-то таинственном и предопределенном невольно приходят на ум, когда изучаешь творчество Сёра – одного из самых загадочных художников конца XIX века.

1936, 22 февраля

[1] выдвинула (от *lancer* – создавать имя)
[2] предпочтения (от *prédilection*)
[3] Великий век
[4] эпатаж (от *épater* – ошеломлять)
[5] «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт»
[6] «Натурщицы»
[7] «Порт-ан-Бессен»
[8] «Цирк»
[9] «Канкан»

КОРО

I

Если про кого можно сказать, что он национальный художник, – так это про Коро. Уже из того, что его величают le Père Corot[1], явствует, до чего он всем близок, до чего в сердце каждого француза находится какой-то специальный и умиленный отзвук при одной мысли о художнике. Прошло 60 лет со дня его смерти, а слава Коро не только не померкла, но, напротив, все еще продолжает расти, и он не только не подвергается какой-либо «подрывной переоценке», а напротив, с каждым десятилетием репутация Коро как прекрасного, образцового художника все растет и укрепляется. Молодые художники на нем более, чем на ком-либо, продолжают искать бодрящих указаний и какого-то спасительного разрешения вопросов, поминутно возникающих в сумятице учений и призывов. Из всех художников прошлого века – именно скромный, незатейливый «папа Коро» избран в качестве какого-то путеводителя и педагога, тогда как другие художники с именами более громкими отставлены на полочки – к тем классикам, которых переплетают в золото, запирают в шкаф и больше не читают.

Я назвал Коро *национальным* художником. Однако в моих устах это вовсе не означает непременно какого-либо «комплимента». Напротив, верный принципам своей молодости, я и теперь не перестаю относиться с каким-то печальным «неодобрением» ко всему тому, в чем выражается рознь человеческих племен, и к тому, что каждая народность кичится своими преимуществами. Несмотря ни на что, я все еще верю в красоту какой-то общности человеческих интересов и во благо, имеющее из этой красоты произойти. «Национальный» – для меня вовсе не эквивалент «хорошего», я даже всегда настораживаюсь и во мне сами собой возникают всякие протесты, как только я это слово слышу, произносимым в «комплиментарном» смысле, что в наше время случается весьма часто.

Но если национальный и не значит непременно хороший, то все же я не могу не признать «свойство национальности» *фактом*, и этот факт не должен непременно «*портить дело*». Коро фактически национален, он на редкость француз, он типичен для своей страны. За немца, за русского его никак не принять, а так как, с другой стороны, трудно себе представить что-либо более приятное, доброе, милое и «родное», нежели как раз все то, из чего складывается наше представление о Коро, то выходит, что он, как никто, делает честь своей стране, своему роду и племени. И еще это значит, что делает он так много чести потому именно, что оказывается стоящим как-то *выше* всего узконационального. Коро национален потому, что по-особенному человечен, что он общечеловечен и менее всего национален в шовинистическом смысле. Делает он при этом честь не только родине, в широком смысле, т.е. Галлии – Франции, но еще и своему городу, ибо Коро – типичный парижанин, un Parisien de Paris, он – характерное порождение этой странной столицы, которая хоть и ведет, в общем, ужасно путаную игру, однако в конце концов по сравнению со всеми другими центрами мировой культуры не перестает держать какой-то светоч, к которому все присматриваются, который всем (если не всегда, то периодически) служит путеводным пламенем...

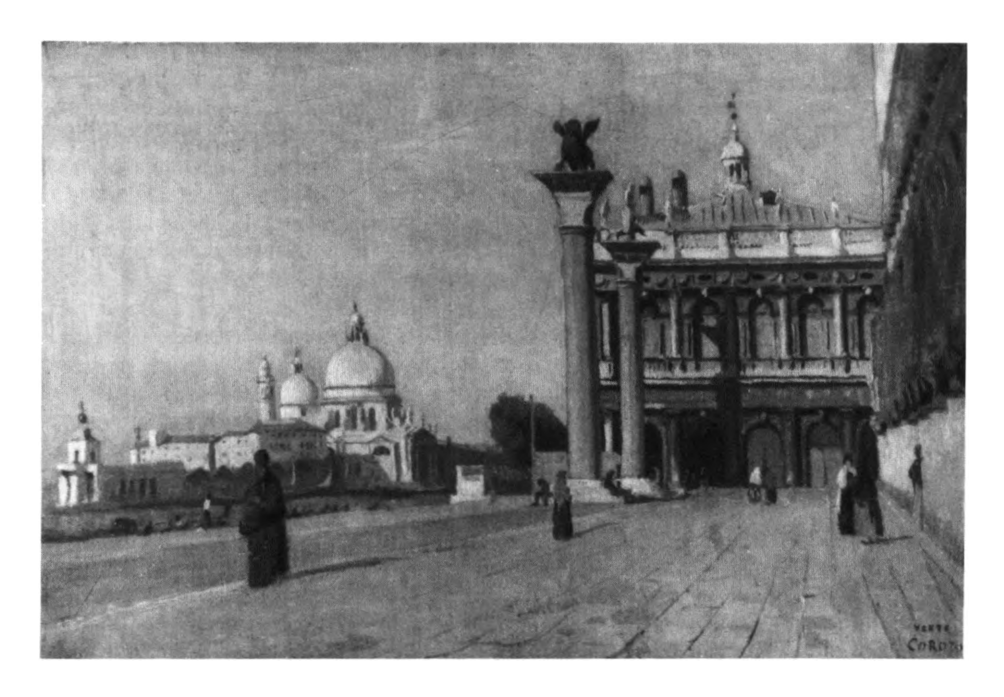
Иные, пожалуй, удивятся, почему, говоря о Коро и о выставке, которую

его поклонники устроили в залах «Оранжереи», я заговорил о таких высоких материях. Скромный, уютный, милый папа Коро, и вдруг разговор о мировой культуре и т.п. Причем это здесь? Но в том-то и особенность таких фигур, как Коро, что они «тревожат ум», что, любя с какой-то сыновней нежностью этого «старичка», все же не можешь успокоиться на простом признании факта такой любви, а, чувствуя ее глубину, хочешь разгадать – в чем тут дело, почему это так. Аналогичный, впрочем, вопрос возникает у меня при обращении вообще к искусству других моих любимцев. Среди них назову в первую голову и без всяких оговорок Жана Фуке, братьев Ленен, П.Брейгеля, Шардена, а с разными оговорками (оговорки в стиле toute proportion gardée[2]) Ходовецкого, многих других немцев, швейцарцев, англичан и наших Сильвестра Щедрина, Венецианова с учениками, Александра Иванова, Федотова. Почему все они, эти «самые скромные», эти «самые простодушные», почему они до такой степени *принуждают* к поклонению? Что в них такого «особенно хорошего»? Почему, глядя на их произведения, нельзя удержаться от какого-то умиления – несмотря на то, что они сами вовсе не рассчитывали на такое воздействие? Почему их абсолютно, казалось бы, бесхитростное изображение видимости действует с *такой* силой? И почему, отведав радости от этой их бесхитростности, подчас чуть ли не убогости, потом как-то уж меньше тянет ко всему пышно-парадному, велеречиво-возвышенному, – и будь то создания хотя бы и самых изобретательных фантастов, самых изощренных виртуозов?.. Почему любой этюд Коро, будь то пейзаж или фигуры, излучает из себя больше прельщения, нежели многие более *совершенные* и более *эффектные* картины очень знаменитых мастеров? От попыток решить эти задачи при всей очевидной их безнадежности не можешь отказаться, ибо чуешь, что решение этой задачи дало бы и ключ к пониманию «самой сути» искусства. А уж люди так созданы – им дай да подай разгадать всякие тайны, хоть и знают они, что из сокрытости как раз всего главного сплетена та ткань, что окутывает нас всяческим утешением.

Самый простой ответ на вопрос, почему хорош Коро, заключается в слове *искренность*. Еще в 1845 году Бодлер – один из ранних поклонников Коро, пытался определить качества «господина Коро» чертами наивности и оригинальности. «Очевидно, – писал Бодлер*, – этот художник искренно любит природу и умеет в нее всматриваться умно и любовно. Достоинства, которыми он блещет, потому так и сильны, что они являются достоинствами самой основы его души». И действительно, несомненно, что Коро – художник вполне искренний, задушевный; Коро действительно умеет глядеть на окружающий мир с умом и любовью. Но разве уж эти черты такая редкость в искусстве? Разве не тысячи и тысячи художников были верны тому же обету правдивости и искренности, разве не такими добрыми намерениями вымощен весь ад художественной обыденщины?

Великие слова: искренность, правдивость, но у каждого ли человеческого индивидуума искренность неминуемо должна порождать что-либо ценное и помогает созданию таких вещей, которые достойны попасть в общечеловеческую духовную сокровищницу? Требуется еще что-то, кроме искренности, и,

* Цитирую это место из «Curiosités Esthétiques» [Эстетических курьезов] по выдержке, помещенной в каталоге выставки. Не могу при этом не похвалить составителя последнего за то, что он приложил к предисловию Жамо и к толковому перечню выставленных произведений как эту выдержку, так и стихи Теофиля Готье, небольшой отрывок из дневника Делакруа и стихотворение «Натура и Коро» Анри де Ренье.



К. Коро. Утро в Венеции

разумеется, это кое-что есть не только умение выражаться, иначе говоря, какая-то «школа», но главным образом это какой-то дар, благодаря которому художнику избранному все представляется с обостренной яркостью. Вот перед пейзажным «мотивом» сидят два совершенно одинаково искренних, одинаково воспитанных и одинаково талантливых живописца, у каждого получаются безупречные, очень точные по формам и по краскам изображения данного куска природы. Но у одного (у «не Коро») получится нечто приятное и поэтичное, но поверхностное, случайное или такое, в чем можно распознать «труд», «усилие», а у другого (у Коро) получится, быть может, и менее точное, даже менее поэтичное и душевное, а все же такое, в чем не будет элементов случайного и что окажется таким, каким *должно* быть художественное произведение. Этюд уже не будет этюдом, а станет картиной, станет чем-то единственным, надо всем возвышающимся.

И ведь что замечательно, в чем у Коро особенно сказывается такая «Аполлонова благодать» – это в том, что как раз его *этюды* являются такими единственными произведениями, а наоборот, его картины уступают этюдам как в значительности, так и в прелести. В этом, кстати сказать, «педагогическая опасность» Коро, как и всего «учения об искренности». Точно секрет исключительной художественности заключается только в том, что вот надлежит быть искренним. Сотни тысяч и даже миллионы этюдов пишутся ныне ежегодно, и на каждой выставке громадное большинство произведений принадлежат именно этой категории непосредственного и искреннего изучения природы. Однако какой крошечный процент среди всей этой продукции действительно художественно ценен... И еще страннее то, что очень значительная часть произведений самого Коро не выдерживает сравнения именно с его же незатейливыми этюдами.

Иные ценители выделяют в творчестве Коро «итальянский период»*. Юный художник, едва вырвавшийся из-под ферулы искусного классика-пейзажиста Бертена, и очутившись среди благодатной природы Апеннинского полуострова, среди местностей, когда-то уже научивших понимать природу Пуссена и Клода Лоррена, овеянный поэзией античных руин, – юный Коро весь отдался своему вдохновению, и вот результат налицо: «Les Corot d'Italie»[3] – это чудо чудесное, то самое, в чем более всего выразилась правдивость и искренность. Вернувшись же на родину, он уже не находил там таких непосредственно вдохновляющих толчков, и искусство его стало мертветь, стало получать все более и более условные формы.

На самом деле это не так, но мы все же действительно имеем перед собой *двух* Коро – только различие одного от другого не заключается в том, что один писал итальянские сюжеты, а другой – французские, а в том, что один черпал непосредственно из природы, а другой «транспонировал» эти впечатления, обобщал их, стилизовал, словом, отходил от «этюдов» и писал «картины». Когда-то эти картины и создали славу Коро. Их именно имели в виду и Теофиль Готье в своей очаровательной поэме 1839 года, и Бодлер, и многие другие его ценители при жизни, – что доказывает, кстати сказать, способность мастера многое из добытого на этюдах переносить и в сочиненные композиции (вкладывать в последние значительную долю все той же искренности)... Но такое отношение к Коро изменилось с момента, когда после его смерти раскрылись залежи его мастерской, когда широкие массы познакомились с его подготовительными этюдами. Тут-то и стало ясно (сначала для избранных, а потом для более широкой публики), насколько его картины уступают этюдам. Причем, разумеется, дело было не в Италии или в Франции, а в том самом факте, что в этюдах Коро был более всего самим собой, что в них сильнее всего сказывалась «благодать Аполлона». Эта благодать тогда сильнее всего овладевала им, когда он менее всего о ней думал, а считал, что попросту собирает «объективные документы». Тут-то он с полной непосредственностью и отдавался красоте того, что было у него перед глазами.

Такие совсем непритязательные «копии с натуры», как имеющиеся на выставке этюды Сент-Андре-ан-Морван, Пьерфон, набережная в Женеве, Сен-Ло и особенно «Дома Кабассю в Виллъ д'Авре» или «Церковь в Мариселле» нисколько не уступают итальянским его работам. Они так же хороши, так же убедительны и умилительны. В них Коро остается одинаково и юным, и свежим до глубокой старости; пожалуй, даже в них сказывается непрестанное его *совершенствование*. Как раз к последним работам с натуры относятся «Колокольня в Дуэ», «Ферма в Нормандии», «Овчарня» и «Внутренность собора в Сансе», и все это настоящие жемчужины среди всего творения Коро. Последний же этюд, едва ли не лучший из них, писан семидесятивосьмилетним старцем всего за несколько месяцев до его кончины.

1936, 29 февраля

II

Коро – пейзажист не только по своей избранной профессиональной специальности, но и по существу своего искусства. Особенно хорошо он чувствовал себя, когда при работе его окружала свободная природа – когда вокруг

* Этот «итальянский период» состоит в сущности из трех этапов. Первый длился почти 3 года – с 1825 по 1828; второй – с мая по октябрь 1834 г., третий – с мая по август 1843 г.

шелестели деревья, щебетали птички, плескали ручейки. Это же все он любил вызывать в своем воображении у себя в мастерской, когда писал свои «Утра», «Зори», «Вечера». Напротив, его как творца-художника мало интересовали драматические конфликты, исторические события или какие-либо бытовые анекдоты.

И все же изредка Коро вспоминал заветы той школы, из которой он вышел, и всю теорию исторического или поэтического пейзажа, представителем которого был его учитель и многие из его сверстников. Идеалом их были Пуссен и Клод Лоррен. Согласно этому учению, пейзажная отрасль только тогда становилась достойной *настоящего* художника, когда она что-нибудь «представляла», когда пейзаж служил рамкой и сопровождением известному поэтическому эпизоду. Теория эта разрешала посвящать целую картину такому историческому пейзажу, но самую природу в нем нельзя было изображать в сыром виде, а надлежало ее переработать, пересочинить, подчинить ее какой-то правильной композиции. Коро влекло в другую сторону, но в истинность многих таких правил он не переставал верить и в угоду им урывками пытался сочетать приобретенный опыт, образцы фантазии и то, что он любил в картинах классиков, в одно целое. Среди таких скомпонованных пейзажей особенно замечателен «Гомер» 1845 г. – картина, сказать кстати, потому уже характерная для Коро, что античного слепца он на ней заставляет петь не перед каким-либо сборищем героических воинов или умудренных жизнью граждан, а перед тремя мальчуганами-пастушками. Позже Коро освободился и в своем фигурном стаффаже от той условности и некоторой чопорности, которые он унаследовал от классической школы, но от самого принципа оживлять картины поэтическим стаффажем не отказывался до конца. Часто в предрассветном сумраке у него пляшут лесные нимфы или купается Диана с подругами – и в этих случаях фигуры служат для того, чтобы еще более подчеркнуть настроение дикости, какой-то далекой от людской суеты жизни свободной природы.

Встречаются фигуры у Коро и в совершенно реалистических этюдах и картинах, но в таких случаях это или просто красочные пятна (как, например, то звонкое красное «пятно», что дает ливрея церковного швейцара на этюде «Внутренность собора в Сансе»), или же какие-то «намеки» на обитателей изображенной местности. То калякают между собой деревенские бабы, то плетется возчик с тележкой, то дровосек бредет с работы. Такие «обитатели» как бы сливаются с окружающим, составляют с ним одно целое*

Все это говорит за то, что по всему складу Коро был *пейзажистом*, но тем более может показаться удивительным, что весьма значительная часть творений мастера является изображением человеческих личностей, портретами или фигурными картинами почти жанрового порядка. Современники не придавали таким работам Коро никакого значения (широкая публика их даже не знала вовсе), да и сам автор, если и любил эти свои картины, если и сознавал, что в них ему удалось вложить частицу своего чувства красоты, то все же не считал их за нечто значительное, за нечто такое, скажем, что было бы достойно со временем фигурировать на стенах музеев. Фигурные картины Коро пи-

* Из всего этого можно, пожалуй, заключить, что Коро был каким-то мизантропом, человеком со склонностью к отшельничеству. Но такое заключение совершенно не соответствовало бы истине. Напротив, основной чертой характера Коро была общительность; он был типичным французом-балагуром, большим охотником до шуток в дружеской компании, до пикников и пирушек, во время которых он охотно певал своим ясным тенорком забавные или сентиментальные куплеты.

К. Коро. Читающая женщина

сал скорее для себя, написанные же им портреты близких людей служили не более, как приятными сувенирами. Их находили похожими, живыми, приятными, но от этого, чтобы считать их за *настоящие* художественные произведения, было еще очень далеко. Если бы в те, ныне уже далекие времена, кому-либо из гремевших на весь мир заправских французских портретистов, Дюбюфу или Кабанелю, сказали, что вот за эти невзрачные «любительские» работы станут платить со временем суммы, во много раз превосходящие те, что будут стоить их собственные произведения, то и сами они, и все их поклонники сочли бы такое пророчество за бессмысленный бред. Ведь и Жером не хотел поверить, что Дега говорил серьезно, когда утверждал, будто Коро *умеет* рисовать деревья; когда же Дега прибавил, что Коро *еще лучше* рисует человеческие фигуры, то автор «Фрины» просто принял это за мистификацию и рассмеялся.

И все же неправдоподобное стало фактом – и теперь Коро-фигурист, Коро-портретист имеет свое место именно на стенах первоклассных музеев, гордящихся тем, что они обладают такими *драгоценностями*. Случилось ли это по какому-то недоразумению, по моде, по снобизму или в этом сказалась какая-то историческая справедливость, зачастую поступающая, согласно евангельским словам: последние да будут первыми? Положим, совсем без снобизма в этом возвеличении Коро-фигуриста не обошлось, и возможно, что к снобизму прибавились затем интересы художественной коммерции. Еще лет пятьдесят тому назад «фигуры» Коро почти ничего не стоили, и те, кто вовремя их скупал, нажили затем благодаря им большие деньги. Но все же и сами по себе фигурные картины Коро действительно заслуживают не только признания, но и восторженного поклонения, ибо ни в чем Коро не представляется с такой убедительной силой, в качестве бесподобного *живописца* и красочника, как именно в них. Одно дело – его пейзажные этюды и картины; мы и в них любуемся тонкостью отношений (valeurs) и безупречной меткостью в передаче тонов, но восторг наш от *живописи* в них как-то рассеивается благодаря всему тому, что Коро удалось, кроме того, в них вложить. Трогает поэзия, настроение и все то, что подразумевается под словами чувство природы. Напротив, в фигурных картинах Коро предстает *только* как живописец, и вот тут-то с особой яркостью и проявляется *бесподобность его живописного дара*.

Эти позирующие модели, делающие вид, что они заняты живописью, музыкой или просто отдыхают, эти нагие девицы, которым посредством приписанного позади пейзажа Коро пытался придать характер каких-то нимф и наяд, эти одалиски, далматские или албанские красавицы – все это имеет некоторое внешнее сходство с «жанровой» живописью, коей так изобиловали выставки в те времена. Но один признак самым существенным образом отличает их от произведений Тассара, Стевенса или Курбе – это отсутствие какого-либо сюжета, какого-либо анекдота. Возможно, что Коро, наряжавший своих натурщиц в национальные костюмы, временами задавался целью что-то «представить», но никакого «представления» у него все же не выходило, ибо во время работы ему уже было не до того – до такой степени он бывал увлечен всей музыкой цветов, всей красотой красочных оттенков и их гармонией. И именно предельная *удача*, сопровождавшая эти интимные его «домашние упражнения», открывает все богатство и все благородство его палитры, именно здесь, где уж нет намека на какую-либо «поэтичность», нас больше всего поражает *бесподобный* дар Коро чувствовать оттенки, попадать в самую точку при выборе колера при сочетании его с другим, и в то же время мы наслаждаемся сочностью мазка, какой-то «логичностью» всех технических приемов.

И выходит, что не в угоду одной лишь моде идет теперь охота за «фигурными» Коро, а первоклассные музеи стараются перебить их один у другого. Такие картины мастера, как «Дама в голубом» или «В мастерской», не менее музейны, нежели «Олимпия» или «Bar»[4] Мане, нежели танцующие пары Ренуара, нежели «La famille Mante»[5] Дега и еще несколько таких же высших точек XIX века...

А оглядевшись на более далекое прошлое, приходится сказать, что в этих картинах Коро, скромный, милый и буржуазно-уютный Коро – такой же чародей, такой же «огромный мастер», как Вермер, как Лиотар, как еще два-три (всего два-три) художника, которые так и остались непревзойденными и которые в наглядных примерах показывают, каким источником радости может являться комбинация самых простых форм, самых обыденных красок. Какая вообще странная вещь наш глаз, способный наслаждаться этими «простейшими» явлениями, как чем-то особенно изысканным, и какая еще более странная вещь – глаз у художника, избранного художника, который самое будничное может превращать в какие-то праздничные пиршества, в нечто такое, чем мы *не можем налюбоваться*!

Еще два слова о Коро – в сопоставлении с нашим отечественным художеством. Да простит мне читатель, если я и на сей раз воспользуюсь случаем, чтоб, говоря о Коро, вспомнить о том, что у нас «там осталось в том же роде», о чем всегда плохо были осведомлены русские люди и чего совершенно не знает наша оторванная от родной земли молодежь.

Что для них имена Сильвестра Щедрина, Лебедева, Федотова, Венецианова? Пустой звук. Иной раз в зарубежные русские коллекции или в магазины русских антикваров случайно забредет какая-либо картина одного из названных мастеров, но кто ее там увидит? Да и эти заблудшие осколки, не будучи обыкновенно шедеврами данных художников, могут лишь вызвать недоумение. Как! Это-то и есть хваленые первейшие русские художники? Это-то патриотические энтузиасты и решаются сравнивать с лучшим, что создано Европой?..

Однако, не будучи вовсе патриотическим энтузиастом, я все же решаюсь на такие сопоставления, и, мало того, я на них *настаиваю*, ибо того требует справедливость. В частности, близость некоторых исканий Коро с теми достижениями, которыми отмечены последние годы Щедрина, если и не оправдывает вполне гипотезу, которая была когда-то высказана Грабарем, – будто Коро мог во время своего пребывания в Италии кое-что почерпнуть у своего русского собрата (бывшего на пять лет старше него), то все же близость эта поражает и говорит лишний раз, что не только идеи носятся в воздухе, но «воздух данной эпохи», общая духовная атмосфера может привести одинаково одаренные личности к сходственным между собой и равноценным находкам. Вот и полезно для русских людей, для нашей народной гордости запомнить, что как раз последние «находки» Сильвестра Щедрина, что этюды, сделанные им, уже больным человеком, в Сорренто, – можно без страха и без конфуза сопоставить с «Corot d'Italie», иначе говоря, с тем, на что весь культурный мир сейчас молится.

1936, 7 марта

[1] «Папа Коро»
[2] «жесткой системы»
[3] картины Коро итальянского периода
[4] «Бар Фоли-Бержер»
[5] «Семья Манте»

ИСПАНСКАЯ ВЫСТАВКА

Кажется, я уже однажды по аналогичному поводу признавался в одном из своих писем, как приятно говорить о явлениях, отошедших в прошлое, отлежавшихся и уже не ставящих больше проклятых загадок. И наоборот, как бывает иногда тяжело говорить о том, что еще живет среди нас, что имеет все притязания на нечто значительное и о чем надлежит выработать совершенно определенное мнение. На сей раз такого рода мучения доставила мне Выставка испанского современного искусства, устроенная в Жё-де-Пом. Мне особенно тяжело после того, как я только что излил от чистого сердца свой восторг от милого папаши Коро, обращаться к чему-то такому, от чего в восторг не придешь, хоть и очень хотелось бы прийти.

От современной испанской школы действительно хотелось бы прийти в восторг хотя бы по традиции и из уважения к ее предкам – из поклонения перед великими гениями живописи, когда-то рожденными в Испании. Какое там цвело грандиозное художество в XVI и XVII веках (Греко, Сурбаран, Веласкес) и каким несомненно гениальным в лице одинокого Гойи ознаменован его закат в XVIII веке! Да и позже некоторые испанцы продолжали «изумлять» на всемирных выставках – кто бесподобным мастерством (Фортуни, Мадрасо), кто потрясающими сюжетами (Прадилья, Росалес), кто эффектной передачей натуры. Правда, эти триумфаторы XIX века недолго оставались в почете, они скоро подвергались переоценке и сдавались в музейные архивы, а то и просто развенчивались без всякой жалости. Но еще в конце XIX века у испанской живописи была репутация чего-то необычайно блестящего, и я помню, как, например, Репин без меры расхвалил жгучесть их колорита и трепетность их техники.

Таково ли положение испанской школы в наши дни? Именно на этот вопрос надлежит теперь отвечать – по поводу данной выставки, которая составлена с достаточным вниманием и с достаточной полнотой, и вот этот вопрос и является весьма затруднительным. Кажется, никто из очень знаменитых художников не пропущен, каждый художник представлен характерными произведениями, а иные даже исчерпывающим образом (Солана – 15 картинами, Васкес-Диас – 24 и т.д.). Есть на выставке и старики (те, кто, оглянуться не успев, «стали стариками»), есть и самые молодые, есть и средние. Имеются разного рода pompiers[1], уже привыкшие довольствоваться одним succès d'estime[2], и тут же всякие «задиры и скандалисты», продолжающие пугать все еще недостаточно обстреленных филистеров. Имеются «грандиозные» монументальные живописцы, готовые покрыть красками километры стен, имеются и скромные интимисты[3], которые задаются весьма неприхотливыми задачами. Немало, наконец, на Испанской выставке «национально-характерного», да и было бы странно, если бы Испания, столь успешно угождающая туристам всякой сохранившеюся (а теперь уж и бережно «охраняемой») couleur locale[4], не щеголяла художниками, которые бы всячески напирали на сугубую гишпанистость типов, нравов и пейзажей. Словом, все есть, все налицо... Только радости мало, и в целом выставленное представляется чем-то ненастоящим и не совсем нужным.

Мне скажут, а как же Сулоага, считавшийся еще недавно каким-то мировым лауреатом? Ну, что же! Сулоага – мастер крупный, и между прочим, его «Кузины», так удачно приобретенные в 1899 году Люксембургским музе-

ем, не совсем еще перестали дразнить своим «гойизмом», а при виде его «Карлицы» все еще вспоминаешь Веласкеса. Но разве такие ссылки на авторитеты теперь что-либо значат? Разве они могут спасти художника, творчество которого лишено все же настоящей action directe[5]? Когда-то творчество Сулоаги казалось чуть ли не дерзким по своей новизне, теперь же оно представляется только добропорядочным и приличным, а про его портрет Мориса Барреса на фоне Толедо и того не скажешь...

Не захватывает и творчество Серта. Среди всех расписывателей стен и плафонов нашего времени Серт занял, бесспорно *первое* место, и не только по количеству и объему заказов, с которыми он справляется с потрясающей быстротой и сноровкой, но и по своей декоративной изобретательности, по эффектности, с которой он распоряжается толпами фигур и сложными архитектурными формами. Попадая в разукрашенные Сертом хоромы какого-нибудь богача – диву даешься и вполне соглашаешься, что лучшего выбора данный меценат-богач сделать не мог, как именно обратившись к этому современному Тьеполо-Веронезе. Но с другой стороны, как был прав когда-то Форен, когда он острым, как нож, «mot»[6] определил сущность этого великолепия. В ответ на высказанное при нем недоумение, каким образом необъятные полотна Серта могли быть доставлены в Париж*, Форен, точно невзначай, бросил всего три слова: «Ils se dégonflent»[7]...

Великолепие Серта именно потому не равнокачественно с великолепием Веронезе и Тьеполо, что оно все «вздутое», что в нем недостает того остова, той внутренней закономерности, которые и составляют самую «божественность» искусства тех двух чародеев. Волшебство же Серта, в сущности, одного порядка с волшебством Гюстава Доре – но то, что прекрасно на страницах книги, в непритязательных иллюстрационных виньетках, то теряет значительную часть своего достоинства, когда превращается в целые «Монбланы живописи»...

И все же Серт – художник не только замечательный, но и весьма характерный для нашего времени, для времени как раз всякой вздутости всяких форм «парвенюизма»[8]. Он стоит головой выше всех своих соотечественников и сверстников, и на нем лежит еще отблеск какого-то былого величия Испанской школы**. Серт, во всяком случае, «не провинциален», это художник «мирового размаха», и только приходится при этом прибавить, что, к сожалению, сам этот «размах мира» в художестве не тот, что был. Искусство Серта велеречиво вздутое и фальшивое, но это еще внушительное искусство. Напротив, большинство других испанцев одного поколения с Сертом поражают каким-то своим провинциализмом. Это все далеко не мастерски писано и как-то туповато по выдумке.

Впрочем, очень часто и среди dii minores[9] Испанской школы первых десятилетий XX века видишь попытки создать нечто «гениальное», иначе говоря, какое-то творческое вздувание, но даже «дутая гениальность» не дается

* Это происходило в том Салоне, в котором были выставлены сертовские гигантские панно для собора в Вике.

** На выставке, кроме целого ряда макетов Серта росписи колоссальных помещений – имеется и один из картонов, которые художник изготовил для Гобеленовой фабрики на темы из «Дон Кихота». Я уже имел случай сочувственно отзываться об этих шпалерах и с удовольствием мог на сей раз удостовериться, что первое мое впечатление не было обманчивым. Этот картон и сам гобелен, с него сотканный, являются настоящими шедеврами и служат вящему устыжению всех тех ужасов, которые изготовляет некогда знаменитая Национальная мануфактура.

просто по заказу. В лучшем случае, такие усилия приводят к созданию чего-либо «почтенного» (к почтенному следует отнести огромную «энкаустику» Хосе Агвиара, изображающую, вероятно, «Жизнь» или нечто столь же значительное), но известно, что «почтенность» исключает настоящую художественность. Там, где налицо почтенные заслуги, там уже нет места тому, чем только и живо искусство – нет взлета, нет энтузиазма, нет и излучения чего-либо захватывающего.

Увы, не нахожу я (продолжаю не находить) ни взлета, ни энтузиазма, ни чего-либо захватывающего и в творчестве самого знаменитого из художников нашего времени, того мастера, мировая слава которого до такой степени утверждена, что попытки усомниться в обоснованности ее принимаются за кощунство или же, что еще хуже, – за непростительную неспособность быть à la page[10]. Я, разумеется, имею в виду Пабло Пикассо.

Вот, казалось бы, испанец, которого уже, во всяком случае, нельзя заподозрить в «домашности», в «провинциализме»! Греко, Сурбаран, Веласкес, Гойя и... Пикассо – это для современного сознания звучит, как хорошо настроенная гамма. Но, видимо, или у меня нет этого современного сознания, или же я уподобляюсь в данном случае тому сказочному ребеночку, который, увидав голого короля, так некстати воскликнул: «Да на нем ничего нет!» Я просто не в силах представляться, что *вижу*, когда на самом деле это не так.

При этом, однако, я вовсе не хочу сказать, чтоб Пикассо был вообще так же гол, как тот андерсеновский король, чтоб он был лишен всего. Напротив, я вполне ощущаю в нем совершенно редкостный дар цветности и совершенно своеобразное чувство краски. Чем-то необычайным является и творческая возбужденность этого художника – то, что он никак не может на чем-либо успокоиться, что он продолжает искать даже тогда, когда им найденное вызывает всеобщий восторг. Эти черты свидетельствуют о необычайно сильной творческой энергии Пикассо, а это уже само по себе не может не внушать уважения. Но вот в конечном итоге все же никакие поиски, никакие добрые намерения, никакая работа хотя бы и над самыми замысловатыми проблемами в счет не идут там, где происходит суждение о произведениях искусства. Впрочем, к Пикассо придется вернуться на этих же днях в связи с его выставкой у Розанбера, и тогда я постараюсь подробнее выразить свою мысль и мое отношение к этому столь любопытному художнику.

Очень жалко, что, уделив много (и даже чересчур много) места для таких особенно признанных в Испании художников, как Солана,Васкес-Диас и оба Субиорре, словом для всего того, что представляет собой «национальный» элемент в испанской живописи, устроители выставки предоставили лишь весьма ограниченное место для явлений самого последнего времени. Видно, невозможно было совсем их обойти, особенно в Париже, где кое-кто из них уже приобрел большую известность, но, с другой стороны, было уже очень тяжело людям официальным выказывать настоящую апробацию таким художникам, которые продолжают вызывать всеобщее недоумение и считаться настоящими пугалами и страшилами. А между тем как раз эти последние явления представляют собой нечто весьма интересное и, мало того, «делают честь» своей родине, ибо их творчество более, чем что-либо, доказывает, что еще жива творческая фантазия в стране Греко, Вальдес-Леаля и Гойи.

Я говорю о Сальвадоре Дали, о Хосе Бернале и об Исмаиле Серна. Несомненно, все эти три «специалиста по кошмарам» – величайшие чудаки и изуверы; в их творении сплетаются в одно подлинное вдохновение с гримаской, нечто, в основе своей «божественное», с чем-то таким, от чего пахнет се-

рой. Но все же начать с того, что все три великолепно знают свое ремесло, а затем каждый из них имеет что-то высказать, для них живопись не есть простое упражнение списывания видимости и не есть какой-то предлог для конструирования абстрактных формул, а для них это средство, служащее выявлению возникающих в воображении образов. И в процессе такого «выявления» у них проявляется что-то неодолимо нудящее, какая-то форма подлинного вдохновения.

Многих смущает то, что эти художники (и больше всего Дали) какие-то «фигляры», что их неудержимо тянет на дурачество, и, спору нет, черты эти вообще недостойны «настоящих» и «хороших» художников. Даже поклонники считают, что им пора бы бросить баловство и забыть те шалости юности, которые сослужили им в свое время службу привлечения внимания публики к их творчеству. Но, вот, мне лично кажется, что и эти фиглярство и гримасы в них нечто подлинное, что это неотъемлемая часть их творческой жизни и то, в чем заключен совершенно особенный, не лишенный силы прельщения яд.

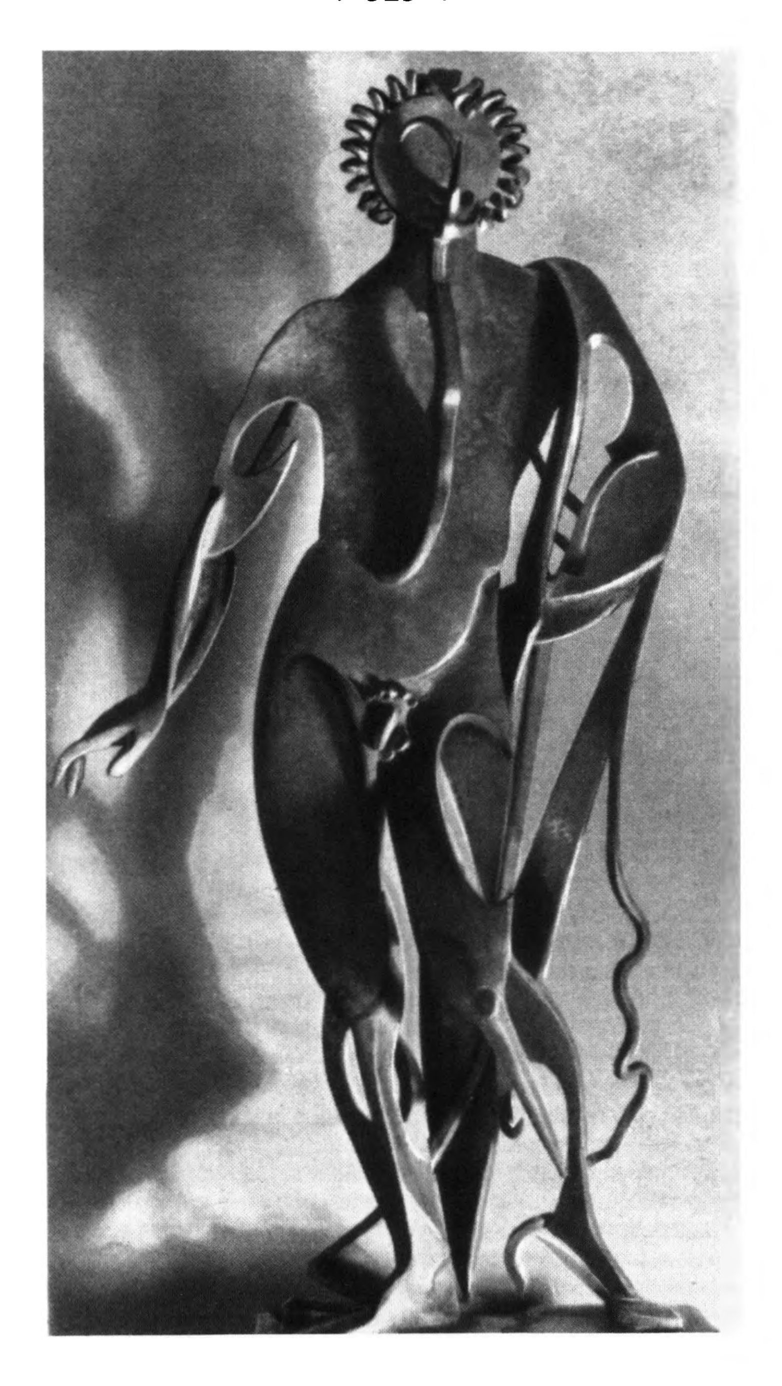
Еще два слова о скульптуре. Целый зал посвящен на выставке великолепному специалисту по изображению животных – Матео Эрнандесу, в произведениях которого пленяет как глубокое знание зверей, так и какая-то «естественная монументальность», подчеркиваемая превосходно подбираемым к каждому сюжету материалом (черный гранит, красный порфир и т.д.). Всесторонне показано также творчество скончавшегося в минувшем году Гаргальо-и-Каталан, придумавшего особый прием выковывать свои статуи и статуэтки из меди и железа, причем обычная слитность и полнота форм у него заменены какой-то своеобразной фрагментарностью, уподобить которую можно, пожалуй, только эскизочным росчеркам пера. Этот прием можно было бы счесть тоже за известную «гримасу» или за виртуозное фокусничество не совсем хорошего тона, если под всем этим не сказывалось бы превосходное чувство формы и просто изумительное «ремесло».

1936, 14 марта

[1] заурядные художники
[2] умеренным успехом
[3] художники камерных сцен (от *intime*)
[4] местный колорит
[5] непосредственные действия
[6] словечком
[7] «Из них выпустили воздух»
[8] карьеризма (от *parvenu* – выскочка)
[9] «малых богов» (лат.)
[10] на гребне моды

ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ XX СТОЛЕТИЯ

Никакой особенной художественной задачей устроенная с благотворительной целью выставка в Галерее Дюран-Рюэля (авеню де Фридланд) не задается. Название ее «Картины XX века» довольно-таки туманно. Однако это – одна из очень интересных выставок, устроенных за последние месяцы, и ее необходимо видеть каждому, кто любит живопись как таковую. Ядром выставки является частная коллекция, избранная с толком и со вкусом, без особенных крайностей, но и без каких-либо слишком вящих промахов. Даже «страшный» Пикассо представлен с самой безобидной стороны. Сюжет большой его картины («голубого периода») мог бы в былое время соблазнить какого-нибудь Габриэля Макса или Луи Галле (эта «Maternité»[1] изображает бедную женщину, понуро сидящую на земле и держащую на руках младенца), а другая картина



П. Гаргальо. Антиной

Э. Вюйяр. Мать и сестра художника

(«Объятие») своей притушенной гаммой, своим блеклым тоном (но не своим слабым рисунком) напомнила мне бельгийца Фернанда Кнопфа, пользовавшегося в дни Сара Пеладана большой славой.

Однако, почему к XX веку отнесены на данной выставке и Писсарро, и Дега, и Моне, и Ренуар? Правда, эти художники дожили до нашего века. Правда, в созданных за эти их «финальные» годы Ренуаром и Моне вещах поклонники их (и особенно торговцы, на них спекулирующие) усматривают даже какие-то вершины их творчества. Нельзя отрицать и того, что из этих импрессионистов вышли все последующие явления, если разбирать вещи с узкоживописной точки зрения. Однако все же все мироощущение, вся mentalité[2] названных мастеров иная, нежели mentalité представителей следующих поколений. Если уже придерживаться какого-то (условного) деления истории искусства на «вековые» периоды, то эти художники всецело относятся к минувшему столетию и являются его характерными представителями. Жаловаться, впрочем, на то, что устроители выставки допустили такую натяжку, не приходится. Благодаря ей мы получили возможность насладиться рядом превосходных произведений, и, мало того, как раз эти притянутые к теме картины являются главной приманкой, главным украшением выставки.

Среди них хочется особенно остановиться на Дега. Вот уж, кажется, исчерпанный сюжет, однако, когда видишь эту его «Купальщицу», то кажется, точно мастер в ней предстает в каком-то еще невиданном свете. Это не более,

как этюд довольно больших размеров. Молодая, тонко сложенная женщина только что покинула голубоватую воду своей ванны и легла отдыхать на рядом стоящую кушетку. Всего только. Черт лица мы не видим; мы не знаем, привлекательна ли эта особа или нет; не совсем понятно, занята ли она вытиранием или просто «валяется» и нежит свое тело; от окружающей комнаты видны лишь две стены, из которых одна ярко освещена, а другая – в сизой полутьме; нельзя быть вполне уверенным и в том, дневное ли это освещение, проникает ли откуда-то солнечный свет, и это благодаря ему так углублена тональность теней, так трепетны рефлексы или же сцена происходит при искусственном свете. Но все это неважно – до такой степени поражает и покоряет «красота» этого шедевра, чисто живописная красота, начиная с сочности и «эмальности» красок и кончая странной «диагональной» композицией, этим бегом гибких линий. А что за музыка в этих красках, столь для Дега характерных, в этом сопоставлении голубых и красноватых тонов! Один алый штрих, который выражает впадину спинного хребта, является совершенно упоительным доминантом изощренной гармонии.

Другими высшими точками на выставке являются две картины Вюйяра, три Писсарро, две Утрилло, несколько натюрмортов Боннара. Картины Вюйяра на сей раз не intérieur-ы[3] в тесном смысле, а «портреты в комнатах». Один из них относится к начальному периоду чудесного художника (1904 г.)) второй – к сравнительно недавнему (1919). Первая картина изображает почтенную мать мастера, присевшую к столу с чайным прибором. Довольно тучная дама обеими руками схватила большую чашку, из которой она уже собиралась хлебнуть, как вдруг о чем-то задумалась. Несомненно, Вюйяр подметил нечто очень характерное, очень ему милое и очень родное. Без сомнения, это фамильный документ, нечто такое, что содержит в себе целую сокровищницу интимных, уютных воспоминаний. И в то же время совершенно независимо от сюжета это – прекрасное произведение *живописи*. Неподражаемая манера письма и совершенно исключительное чувство красок, то, что главным образом притягивает в Вюйяре, здесь налицо. Сочетание серого капота с тонами, типичными для всякой французской столовой средней руки, в фоне создает, благодаря своеобразной магии художника, аккорд, единственный по своему благородству... Именно в какой-то поэтизации через красочность самых обыденных вещей – главный шарм искусства Вюйяра, особенно в первый период его творчества, когда он преимущественно изображал «мелкобуржуазную» (не хочется употреблять слово «мещанскую») среду, что и роднит его с некоторыми (с самыми лучшими) из старых голландцев.

Напротив, портрет г-жи Эссель Вюйяра принадлежит к другой и, в общем, уже менее приятной категории. Вюйяр здесь «не так у себя дома». Он как будто несколько dépaysé[4] этой богатой обстановке, среди этих стен, густо увешанных картинами в рамках. Да и преувеличенным представляется размер фигуры по отношению к остальному. Портрет матери портретом, в обычном смысле, нельзя назвать; в нем равноценное значение имеют и изображенное лицо, и все то, что создает какую-то характерную *атмосферу*; это не только портрет данной особы, но и портрет всего ее обиталища. Напротив, в портрете г-жи Эссель художник задавался целью быть «настоящим» портретистом. Большую часть холста занимает фигура сидящей у стола пожилой дамы, приветливо повернувшей к зрителю свое все еще моложавое под копной седых волос лицо. На ней белое платье, каждая складка и каждый штрих узора которого переданы почти с педантизмом. Напротив, освещенная светом ламп, комната является именно фоном, и этот фон не создает «атмосферы», а для пор-

трета как такового является скорее каким-то отвлекающим внимание придатком. Но как это все сделано, как писано! Если в живописи лица и рук чувствуется какое-то «принуждение», то с особой горячностью и с особой радостью вознаграждал себя художник за это принуждение именно на письме этих фрагментов обстановки позади, наслаждаясь выпиской всяких мягко искрящихся деталей, в «том числе» и отдыхающего на подушках дивана господина (хозяина дома?), от которого из-за плеча главной фигуры виднеется одна только голова.

Писсарро из всех вождей импрессионизма пользуется наименьшей моей симпатией. Почти всегда в нем есть что-то жесткое, суховатое в живописи и какая-то раздражающая своей предвзятостью лиловатость в красках; неприятно действуют и все попытки мастера «вырваться из среды узкого пейзажа» и перейти, по стопам Милле, к изображению крестьянской жизни. Но иногда Писсарро вполне равняется и с Моне, и с Сислеем, это в тех случаях, когда он предоставляет себе полную свободу, когда, не мудрствуя лукаво, пишет то, что перед его глазами, когда, словом, он бывает совершенно верен самым основным принципам импрессионизма. И как раз четыре такие картины сейчас на выставке. Две из них представляют деревенские мотивы, две другие – Париж с того «птичьего полета», которым особенно любил пользоваться художник, вероятно, потому, что жизнь улиц с такой высоты теряет всякую «индивидуальность» и становится жизнью масс, потоком, муравейником... Впрочем, на двух выставленных картинах таких «масс» нет, ибо обе изображают сад Тюильри в зимнюю пору, когда дорожки его пустеют, когда он весь становится угрюмым и неприветливым. Но какой это Париж! До чего это похоже и до чего поэтично! Передавая все красочные нюансы, Писсарро удалось передать самую легкость воздуха своего города, в то время еще не отравленного эманациями автомобильных газов.

Совсем другим представляется тот же Париж у Утрилло. Но у него не парадный центр столицы, а ее задворки, это «Place de Tertre»[5] – картина лучшей поры мастера (1910 г.). Человеку, никогда не бывавшему в Париже, должен при взгляде на нее навязываться вопрос: неужели это действительно Париж? Неужели это не одна из тех дыр провинции, которые все так безотрадны в своем унылом торжестве! Кто, однако, знает Монмартр, тому хорошо знакома и эта площадь, и эти унылые улицы, тот знает – сколько здесь во всем и типично парижского и по-своему милого. И как это отлично представлено у Утрилло! Сколько в этом чувствительной поэзии, как своеобразно сочетается нечто сентиментально-идиллическое с чем-то трагическим. Как точно передано одно это нависшее над крышами облезлых домов и над оголенными деревьями небо, в тоне которого есть что-то щемящее. Впрочем, щемящая нотка является вообще основной во всем искусстве этого до странности ограниченного художника.

Боннар представлен несколькими «ню» и натюрмортами, но первые, хоть и не лишены прелести (редкая картина мастера лишена таковой), все же уступают вторым. Особенно прекрасен натюрморт, на котором представлены освещенные ярким льющимся сверху ламповым светом ваза, бросающая на скатерть темно-синюю тень, и два блюда с фруктами. По глубокой насыщенности этих румяных яблок, золотисто-красных апельсинов и переспелого винограда едва ли можно найти что-либо подобное даже среди аналогичных произведений Боннара, всегда отличающихся сочной красочностью и звонкой цветистостью. Благороден по тонам большой натюрморт Роже де Лафрене, центром которого служит игрушка «дьяболо». Из двух Лапрадов (таких красивых

и звучных красок не часто встретишь и у этого приверженца вялой серой гаммы) особенно хорош тот довольно крупный и необычайно энергично написанный, где сгруппированы ваза с желтыми и оранжевыми плодами, белое блюдо, японская ваза селадонового цвета и в ней ветки олеандра. Обе картины Дюнуайе де Сегонзака красивы, но я предпочитаю все же ту, где центром композиции является белая фаянсовая миска барочной формы.

Имеется среди всех этих французов и один наш соотечественник, а именно Сутин, представленный двумя картинами – пейзажем, первое впечатление от которого вызывает воспоминание о Ван Гоге (и мотив «ван-гогистый»: зеленая круглая скамья под деревом, раскинувшим свои черные ветви по ярко-синему небу; на втором плане – площадь провинциального города с яркими, желтыми домами), и одной фигурной картиной, представляющей поваренка. Последняя peinture[6], хоть и может раздражать корявостью своих масс, нарочитой кривизной своих линий, однако она все же служит свидетельством совершенно исключительного живописного дара, вполне оправдывающего то место, которое ему уделили французские ценители, вообще скорее скупо предоставляющие «первые» места при отборе того, что они удостоивают высшей категории. Надо думать, что Сутин еще успеет освободиться от какого-то совершенно *ненужного* кривлянья экспрессионистского привкуса, которое лишает его картины настоящей серьезности.

Еще на многое можно было бы указать на этой интересной выставке, но место не позволяет... «Трогательно-невинными» вещами представлено ребяческое искусство Руссо-Таможенника. Два парижских пейзажа Марке – «Quai des Augustins»[7] 1907 и «Набережная у Лувра» 1906 – с достоинством представляют искусство этого исключительно свежего и правдивого живописца. Довольно обыденная, но «остроумная» пошада[8] Рауля Дюфи горит дерзкой и веселой лазурью среди всего прочего, более строгого творчества. Наконец, картина Ван Донгена «Дама в черном», занятая пришпиливанием своей огромной, тоже черной шляпы, говорит о том времени, когда такие наряды были в моде и когда этот голландец только начинал творить вещи, создавшие ему мировую славу «самого парижского» мэтра.

1936, 28 марта

[1] «Материнство»
[2] склад ума, мышление
[3] интерьеры
[4] выбит из колеи
[5] «Площадь Тертр»
[6] картина
[7] «Набережная Августинцев»
[8] эскиз, набросок (от *pochade*)

ВЫСТАВКА СЕРЕБРА

Меня постигло разочарование, когда я попал на выставку золотых и серебряных дел мастерства, устроенную в залах Музея декоративных искусств. Лишь после приобретения каталога я узнал, что у заглавия выставки имеется еще и подзаголовок: «Orfêvrerie civile de province du XVI au XVIII siècle»[1]. Я рассчитывал, что увижу шедевры всех знаменитых мастеров, прославивших золотое и серебряное дело Франции на весь мир. На самом же деле, оказывается, это очень специальная, а потому скорее и скучноватая выставка, долженствующая главным образом доказать, что и в провинции за помянутые века существовали весьма добротные мастерские, ведавшие всей художественной продукцией в данной области, в частности же, для коллекционеров выставка выясняет вид

и значение бесчисленных «проб», которые встречаются на серебряных и золотых предметах. За все это, разумеется, специалисты, страстные охотники до всякого вида документации должны быть особенно благодарны, но вот «нас, посторонних зрителей», это трогает мало, и отсюда разочарование...

Раз, однако, мы попали на эту выставку, то уже следует ее обозреть, ибо как-никак это случай, позволяющий ознакомиться с массой весьма изящных предметов. Благодаря этому ознакомлению, лишний раз исполняешься изумления и почтения к той высоте художественной культуры, которой отличалась Франция в «дни Людовиков». В то же время мы знакомимся и с целой стороной *быта*, и быта скорее скромного, обыденного. Выставка действительно носит «гражданский» и просто даже «буржуазный» характер. На ней почти не видишь ни дворцового великолепия, ни того, чем благочестивые люди старались в предметах культа выражать свои религиозные устремления и окружать служение Господу предельной пышностью. За немногими исключениями, все выставленное носит скромный, домашний характер, но именно это и указывает на то, до чего жизнь не только высших, но и средних классов во Франции (да и повсюду в Европе) была исполнена когда-то изящества, хорошего, «солидного» вкуса. Благодаря такой выставке, оживает обывательский уют, крепко сложенный семейный быт. Эпоха, родившая во Франции XVII в. искусство Ленепов, а в Голландии целую плеяду «маленьких жанровых мастеров», и дальнейшая эпоха, прославленная Шарденом, Жора и Ходовецким, эти две смежные эпохи не могли не наложить свою печать и на формы всего того, что входило в домашний обиход, благодаря чему весь этот обиход отличался ныне отошедшим в историю единственным, неповторимым благородством вкуса. Надо понять, что тогда эти формы возникали сами собой и водворялись в жизни без какого-либо насилия. Эти ныне «коллекционные» предметы попросту *служили* своему назначению, это были utensiles de ménage[2] и вовсе не претендовали на музейную редкостность...

Выставка учит и еще чему-то весьма знаменательному. Особенный интерес ее заключается именно в том, что мы видим здесь не столичные изделия, а провинциальные. Надо уметь, однако, разбираться в помянутых локальных «пробах», быть посвященным в то, чему они соответствуют, чтобы удостовериться в «провинциальности» происхождения данных предметов. Заметного, внешнего провинциализма в них столь же мало, сколь мало его в фаянсах, выделывавшихся в «провинциальном» Невере, в «провинциальном» Марселе или в «провинциальном» Страсбурге. Если не всегда по богатству, то по вкусу, все это стоит на той же высоте, как и изделия парижских мастеров, под которые – для сравнения – отведен на выставке всего один шкаф. И когда видишь совершенство этой провинциальной продукции (за качественным совершенством ее следили те цехи, которые были рассыпаны по всем мало-мальски значительным городам Франции), то является сомнение в том, всегда ли провинция являлась ученицей столицы, и не происходил ли на самом деле здесь известный обмен влияний. Особенно это касается Дижона, Гренобля, Экса, Марселя, Страсбурга, Бордо, Лиона, где в те времена, не знавшие еще последовавшей централизации, текла очень своеобразная общественная и даже политическая жизнь, куда окрестные помещики наведывались гораздо чаще, нежели в Париж и в Версаль, где работали славившиеся на всю Францию художники, процветали местные литературные кружки и академии. Ancien régime[3]... Не существовал ли рядом с «административным старым режимом» несравненно более могущественный «бытовой режим», остатками которого мы питаемся и до сих пор, остатки которого являются даже основой всего того, из чего складывается до сих пор европейская культура в целом.

Очень остроумно поступили устроители выставки, украсив стены ее целым рядом картин (среди которых есть несколько отличных), как бы иллюстрирующих ту же тему простой буржуазной, почти мещанской, провинциальной и все же изящной жизни в XVIII веке. На этих картинах, принадлежащих кисти Депорта, Буиса, г-жи Валлайе-Костер и нескольких невыясненных мастеров, представлены всякие снеди, битая дичь, сочные бархатистые персики или отливающие аппетитной синевой сливы и рядом с ними – серебряные или золотые вазы, кувшины, блюда, подсвечники. Это «кухонные» картины и в то же время это прелестные свидетельства той самой «изящной обыденщины», о которой я только что говорил. Особенно привлекательна картина когда-то славившегося своими портретами, а ныне совершенно забытого Андре Буиса (1656–1740), представляющая молодую служанку, занятую чисткой большого серебряного блюда. Рядом стоят красивые подсвечники, а в стеклянную вазочку воткнута ветка темно-лиловой сирени. Картина, судя по форме чепчика и по покрою полосатого платья, написана не раньше 1730-х годов (она появилась в Салоне 1737 г.), иначе говоря, тогда, когда художнику было уже под восемьдесят лет, однако в ней не видно и следов старческой слабости. Все крепко построено, все писано твердой рукой, с отличным знанием техники, а главное, все дышит неподдельной свежестью. Шарден, бывший на много лет моложе Буиса, несомненно, должен был знать произведения своего старшего собрата, и весьма возможно, что ему он был обязан чем-то весьма существенным. А впрочем, подготовили появление Шардена (не говоря уже о фламандских и голландских живописцах XVII века) и Депорт, и Ларжильер, и целый ряд тех специалистов по изображению «мертвой» натуры, которые были заняты живописным украшением дворцовых стен и изготовлением картонов для шпалерных картин...

Депорт на выставке представлен наиболее полно – целым ансамблем из 12 картин. Это очень кстати. Как раз на картинах этого искуснейшего художника, безукоризненного рисовальщика и весьма «толкового» живописца мы встречаем и некоторое дополнение к сюжету выставки, а именно: рядом с натюрмортами простейшего «кухонного» типа красуется и большое декоративное панно Депорта, представляющее то, что называлось тогда «буфетом» – т.е. одну из тех импровизированных стоек, которые обязательно фигурировали на всяких пиршествах и торжествах, будь то какие-либо ассамблеи в королевских «Больших апартаментах», будь то какой-нибудь официальный праздник, для которого отводились залы ратуши, будь то семейное сборище, вроде свадьбы или крестин, по случаю которых с особенным великолепием убирались особняки знати и богачей на «Болоте»[4] или в «Фобуре»[5].

По ступеням этих пышных, покрытых коврами и скатертями тончайшего нолотна пирамид располагалось все, что хранилось особенно ценного в кладовых и в сокровищницах данного хозяина: вазы из яшмы и других ценных камней, золотые и серебряные сосуды, предназначенные для целых гор заморских плодов, бронзовые кадки с ароматными апельсиновыми деревьями, вычурные подносы и блюда с лакомствами... Многие изделия золотого и серебряного мастерства предназначались специально для таких декоративных экспозиций, и при сочинении этих чисто показных и лишенных настоящего утилитарного назначения предметов художники изощрялись в выдумках, стараясь затмить друг друга богатством и сочностью форм, остроумными скульптурными деталями и пышными уборами. Однако самые такие предметы не допущены на выставку (предельными по значительности размеров и по роскоши примерами являются лишь разнообразные супницы), но этот «принципиальный»

пробел заполнен как помянутой эффектной картиной Депорта, так и его же двумя полотнами, на которых мастер с редкой точностью представил, не создавая какой-либо законченной композиции, серебряные изделия знаменитейшего мастера Тома Жермена. Любопытно, что как раз один из предметов, представленных Депортом (блюдо рагу), удалось разыскать, и оно ныне красуется en personne[6] на выставке.

Следует еще обратить внимание на два рисунка первой половины XVIII в., висящие вместе с другими (к сожалению, немногочисленными) «графическими документами» в первом небольшом зале выставки. Эти рисунки, на первый взгляд, могут показаться проектами каких-либо особенно богато орнаментированных потолков. На самом же деле это планы-проекты народных столов, за которыми предполагалось угостить весьма многочисленное и, по всей вероятности, знатнейшее общество...

Середину этих планов занимают места, предназначенные под разнообразные surtout de table[7] – быть может, под какие-либо миниатюрные храмы, а то и под скульптурные группы, расставленные в строгом симметричном порядке во всю длину нескончаемого стола. Непосредственно же перед приглашенными, кроме их приборов, тянутся на правильных расстояниях ряды конфетниц, солонок и других «подсобных» предметов столового обихода. На одном из двух рисунков-вариантов декоративные срединные «штуки» окаймлены еще всякими эмблемами и атрибутами. Возможно, что таковые предполагалось исполнить живописным способом, но не исключена возможность, что эти «подобия картин» *насыпались* для одного только данного случая из цветных песков или из разноцветных цветочных лепестков, в чем отличались искуснейшие специалисты-виртуозы... Замечательно, наконец, в этих двух рисунках то мастерство, с которым они сами исполнены и которые вполне достойны руки одного из первоклассных художников, состоявших при высочайшем дворе, например, Кошена-младшего или М. Слодца. Так и для царицы Елисавет распорядком парадных столов и их убранством ведал наш «северный Лебрен», гениальный граф Варфоломей Варфоломеевич Растрелли... И не в одной ли этой черте сказывается, до какой степени искусство пропитывало тогда жизнь! К искусству, к перворазрядным представителям его считалось *необходимым* прибегать каждый раз, когда надлежало и без того уже красивую жизнь возносить до каких-то «олимпийских» высот...

Из всего сказанного ясно, что есть что посмотреть на «скучноватой» выставке золотых дел в Павильоне Марсан, но посещение ее оказывается еще более «стоящим», благодаря тому, что заодно посетитель сможет осмотреть смежную выставку, где сгруппированы всякие научные инструменты и бытовые технические предметы, иллюстрирующие в еще более разительной форме все тот же сюжет: как в старину искусство пропитывало весь жизненный уклад. На этой второй выставке (входная плата для обеих одна) имеется еще весьма удивительное отделение автоматов, представляющее для многих особенно притягательную силу, однако подробную беседу обо всем этом приходится отложить до следующего раза.

1936, 4 апреля

[1] «Гражданское золотое и серебряное дело провинций Франции в 16–18 веках»
[2] домашняя утварь
[3] *ист.* старый порядок
[4] от *Le Marais* (болото) – фешенебельный район в центре Парижа
[5] предместья (от *faubourg*)
[6] собственной персоной
[7] украшения парадного стола

ВЫСТАВКА ИНСТРУМЕНТОВ

Чтобы вполне оценить ту «Выставку инструментов и орудий труда былого времени», которая устроена в среднем, перегороженном на несколько отделений зале Музея декоративных искусств, следовало бы обладать поистине энциклопедическими познаниями в целом ряде наук, начиная с астрономии. Кроме того, следовало бы иметь хотя бы некоторое представление о технической стороне разных ремесел. К сожалению, такой умственный багаж – большая редкость. Назначение и истинный смысл существования большинства предметов остается для весьма многих посетителей тайной. Для меня же лично, ни в какой степени не обладающего такими познаниями, это все не более, как «objets d'art» – художественные предметы.

Но как раз это-то и характерно для выставки. Оказалось возможным собрать настоящий «временный музей» художественного порядка из такой категории предметов, которая как будто ничего общего с художеством не имеет и иметь не может. И это тем более должно удивлять нас, что по нынешним понятиям и культурным навыкам наука и все, что ее обслуживает, и искусство со всем, что его выражает, – являются областями, совершенно друг другу чуждыми.

И действительно, если бы кто-либо пожелал составить нечто, подобное этому собранию, из вещей нашего времени (причем это *наше* время надлежало бы исчислять с самого начала XIX века), то получилось бы, несомненно, абсолютное фиаско. Быть может, удалось бы еще сгруппировать маленькую коллекцию более или менее художественного характера из таких предметов, которые были созданы по случаю каких-либо торжеств, вроде, например, тех разукрашенных молотов и лопаточек (соколков), что по традиции употребляются еще при закладке зданий, или же инструментов, подносимых по случаю каких-либо юбилеев. Однако и самые подобные поводы для возникновения *художественных* инструментов становятся за последнее время все более и более редкими. Окончательно же мы не можем себе представить, чтоб ученый, заказывая прибор, необходимый для новых опытов, был готов пожертвовать еще значительный излишек на изготовление «украшений» этого прибора, и уже, наверное, не нашлось бы на всем свете в странах света европейской культуры ни одного ремесленника, который, получив в подарок разукрашенный инструмент, решился бы им пользоваться.

Ни в чем не выражается разрыв, получившийся между жизнью в целом и искусством, как именно в этом; искусство постепенно прямо-таки вытесняется из жизни или, если хотите, вытесняется жизнью, которая пока еще терпит его в виде какого-то постороннего придатка, но которая уже вполне «приучается» без него обходиться. Искусство уже вытеснено из всей области науки, из всей области техники (а эти две области заполняют почти целиком все наше бытие), и оно находится даже в загоне в одном из трех свободных художеств – в архитектуре. Искусство становится чем-то самодовлеющим, требующим для своего понимания нарочитой подготовки и особых духовных даров. И, кстати, об архитектуре: еще совсем недавно вся область показной архитектуры – вся, так сказать, область «архитектурного фасада» считалась безусловно зависящей от каких-то эстетических велений. Ныне же это не так: вовсе не требуется, чтоб фасад здания представлял собой нечто изящное – это не более как плоская стена, в которой имеются дыры – для входа обывателей и для про-

никания света... Так точно полагалось, чтобы мебель в квартирах мало-мальски «хорошо живущих» людей выражала в своих формах какую-то нарядность – теперь же от нее требуется только, чтоб она была удобной...

Какой совершенно иной была жизнь – еще полтораста лет назад! Какое совершенно иное место занимало в ней искусство. И вовсе не только жизнь одних богатых классов. В мало-мальски налаженном крестьянском хозяйстве и даже в юрте кочевника все было *пропитано* искусством. Одни национальные одежды – какой из них составлялся тогда живой художественный музей, раскинутый по всему свету. Но самым для нас удивительным представляется то, что даже поглощенные наукой «ученые», что даже корпевшие над всякими трудностями ремесленники считали необходимым окружать себя искусством и пользоваться такими инструментами, которые, отвечая всем требованиям математической точности и практической целесообразности, являли бы в то же время приятный вид, ласкали бы глаз...

«Выставка серебра», о которой я писал в прошлом письме, уже затрагивала эту тему о вездесущности в былое время искусства, но в гораздо большей степени эту тему иллюстрирует и разрабатывает соседствующая с ней выставка «инструментов». Распадается последняя на следующие отделы: приборы, обслуживающие астрономию, географию и науку мореплавания (разнообразные сферы, глобусы, квадранты, астролябии, компасы, клепсидры), инструменты, служащие в топографии, геодезии, артиллерии; оптические приборы (телескопы, микроскопы и т.д.); меры весов и расстояний; инструменты, служившие при черчении и рисовании; инструменты и приборы, служившие в медицине, хирургии, фармакологии, в зубоврачебной практике и в ветеринарной; инструменты, употреблявшиеся во всяких ремеслах (оружейников, плотников, столяров, парикмахеров, сапожников, поваров, часовщиков, печатников, садовников, мастеров музыкальных инструментов, золотых дел мастеров, переплетчиков и пр.). Отдельную группу составляют предметы, не предназначавшиеся для какой-либо практической надобности, но служившие или моделями, или корпоративными эмблемами. Сюда относятся, между прочим, и несколько фигурок XVIII в., представляющих разные Cris de Paris[1], а также вывески и статуэтки «святых патронов» ремесел. В отдельной витрине сгруппированы фаянсовые блюда, миски и горшки с рисунками, изображающими внутренности аптеки, сапожной мастерской, торговца табака, а также всякие атрибуты хлебопашества и садоводства. И наконец, в качестве особых придатков к выставке показаны сохранившиеся до наших дней кабинет знаменитого физика XVIII века аббата Нолле (Nollet) и целая комната с разнообразными автоматами, начиная от «Певчей птички» знаменитого чародея Робера Удена и кончая карманными ювелирными безделушками, на которых специализировались в конце XVIII века швейцарские (главным образом, женевские) часовщики.

Особый интерес представляет собой только что помянутый «Кабинет аббата Нолле», портрет которого, писанный современником Ватто – затейливым пейзажистом Лажу, висит тут же, представляя замечательного ученого, опыты которого имели большое значение при первых шагах изучения электричества, в этом самом кабинете – лишь несколько прикрашенном художником из декоративных соображений. Другая картина Лажу, в которой художник дал полную волю своему пристрастию к вычурно-роскошным формам, украшала когда-то кабинет Бонньe де ла Моссон и изображает как раз такой «физический» кабинет, со всем своим пестрым и разнородным содержимым, но уже превращенный в подобие какого-то «храма науки». Обе картины как нельзя лучше выражают все ту же близость искусства к науке.

Останавливаться здесь на отдельных предметах не имеет смысла. Пришлось бы составить нескончаемый список достопримечательностей, то довольно скромных, то, напротив, очень богатых и великолепных. Больше всего роскоши приходится на долю сфер и глобусов. Какие тут встречаешь бронзовые и деревянные подставки, как красиво нарисованы или напечатаны фигуры небесных светил или очертания стран света. Немудрено, что такие старинные глобусы и сферы до сих пор в «моде» и являются желанным украшением даже и очень «передовых» обстановок. Эти шары так красиво сочетаются с медными ободами и дугами; и необычайно солидно покоится «центральный мотив» (представляющий нашу планету или небесный свод) на точеных ножках. Сферами же вооружены два аллегорических персонажа, изображенные на драгоценных французских шпалерах XVI века, висящих при входе на выставку. Один из этих персонажей, одетый так, как одевался в юности сам король Франциск I, сидя на троне, пытается высвободить ногу из своеобразного капкана кубической формы, причем он внимает утешительному гласу Христа, появляющегося в небесах. Считается, что эта картина-ковер олицетворяет «Любовь небесную». На другой шпалере – дама в богатом темно-синем бархатном платье тоже восседает на троне, но рядом с ней в облаках представлен стреляющий из лука Купидон (?), а высовывающаяся тут же чья-то рука пожимает правую руку дамы... Любовная парочка, восседающая поодаль на земле, как будто подтверждает, что в этой аллегории надлежит видеть «Любовь земную».

Меня всегда пленяли всякие автоматы. В детстве я с замиранием сердца, содрогаясь от ужаса и млея от восторга, входил в разные паноптикумы. Эта движущаяся мертвечина, эта «подделка под жизнь» как-то особенно тревожила ум, наполняла всего меня сладкой жутью. На подобных же ощущениях построены многие сочинения одного из моих любимых писателей и те музыкальные произведения, которые ими воодушевлены: оффенбаховские «Сказки Гофмана» и делибовская «Коппелия». Автоматы – целый мир. Весьма хитрое созидание их требует какой-то «психологии Прометея»* и, я бы сказал, чего-то вроде садизма, того самого садизма, которым обладает и сочиненный мной фокусник в «Петрушке». Немудрено, что в состав старинных кунсткамер рядом со всякими натуралиями, со всякими диковинными приборами, служившими для «проникания в тайны природы», с чучелами заморских зверей и птиц, с банками, вмещавшими самых чудовищных уродов, – непременно входили автоматы: безошибочно игравшие шахматисты, утки, пожиравшие и переваривавшие пищу, музыкальные виртуозы и т.д. Два таких автомата, китаец и турок, как раз представлены и на одном из рисунков альбома, долженствующего увековечить память об уже помянутом «Кабинете редкостей» г.Боннье де ла Моссон, и причина, почему устроители выставки инструментов решились включить в состав ее и этот отдел автоматов, заключается именно в том, что вся в целом выставка носит определенно характер такой «кунсткамеры» доброго старого времени.

Однако от обозрения отделения автоматов, хотя и содержащего немало интересного, все же остается несколько неудовлетворенное чувство. Самое собирание автоматов, по прежним понятиям представлявших предельные «чудеса науки и техники», требовало иного, я бы сказал, более пиететного отношения. Здесь же у устроителей сказалась известная робость, опасение, как бы их

* Вольтер, воспевая знаменитого механика Вокансона, так его с Прометеем и сравнивал.

не заподозрили в дурном вкусе и в поощрении смешного ребячества... И потому все, что тут выставлено, не носит вовсе мало-мальски серьезного характера. Ничего нет также ни страшного, ни загадочного, и Гофман не нашел бы здесь пищи для своей воспаленной фантазии. Но, разумеется, и то, что есть, по-своему любопытно, а в общем все эти обезьянки, занятые каким-то рукомеслом, эти китайцы-переплетчики, эта прелестная ориенталка сороковых годов минувшего века, дрессирующая посредством шарманки свою птичку, этот престидижитатор, показывающий фокус с кубками, эти турецкие всадники, грозящие саблями и вращающие свои бородатые головы, эта Диана на колеснице – все это представляет собой нечто и очень забавное и по-своему трогательное. Это – осколки того самого обособленного мирка, более сложные и значительные отражения которого собирают еще и по сие время в дни рождественских праздников толпы зевак всевозможных возрастов и всевозможных профессий перед витринами Лувра, Прентана и Лафайета... Не скрою, что и я с особым наслаждением присоединяюсь к этим зевакам и заглядываюсь на эти движущиеся сцены, в которых комизм имеет в себе всегда оттенок чего-то «кадаверического»[2] и на изготовление которых бывает ухлопана фантастическая масса изобретательности и остроумия.

1936, 11 апреля

[1] *зд.* парижских модников и щеголих

[2] «трупного» (от *cadavérique*)

РАЗРУШЕНИЕ СТАРИНЫ

«Несмотря на появляющиеся от времени до времени газетные сообщения, русская общественность не отдает себе отчета в том *разрушении России как страны искусства*, которое происходит на наших глазах». Этими словами начинается брошюра, недавно изданная в Берлине евразийцами, «Разрушающие свою родину». Надо, впрочем, сказать, что автор брошюры П.Н.Савицкий лишь изредка (и не всегда кстати) вспоминает о своем долге цитировать лозунги своего толка, тогда как в целом брошюра составлена в приемлемых для всех тонах и ничего сугубо евразийского не содержит. Тема же разработана им с несомненным жаром, и если попытка кодифицировать все данные о советских художественных вандализмах носит эскизный характер и далеко не исчерпывает этого печального сюжета, то все же нельзя не приветствовать самой такой попытки, которая, насколько мне кажется, является *первой*.

Да, действительно, «русская общественность не отдает себе отчета». Очевидно, при этом П.Н.Савицкий имеет в виду «зарубежную» общественность, ибо «тамошняя» если и отдает себе отчет, то под смертным страхом не должна этого показывать, да и фактически не показывает. Однако и в русской зарубежной общественности кажущееся равнодушие к тому, что творится самого грустного на родине, тоже вполне понятно, ибо, что называется, – «ей не до того». Элементарная житейская мудрость советует лучше отвернуться и постараться забыть, когда все равно помочь нельзя.

Зато гораздо удивительнее, что в том, что творится в России, не отдает себе отчета вся «мировая общественность». Правда, и у нее сейчас забот полон рот, но все же среди нее имеются еще люди, у которых совесть не умолкла, энергии не убавилось и которые способны реагировать на разные формы

разрушения мировых ценностей. Совсем на днях возникла в Париже целая буря по поводу того, что кое-кому показалось, будто реставрацией погублен один (далеко не первоклассный) Рембрандт Лувра. В России же без всякого смысла и толка гибнет не только та или иная картина или какая-либо археологическая достопримечательность, но целые грандиозные памятники, в сохранении которых, казалось бы, должны быть заинтересованы все, кто имеет мало-мальский интерес к прошлому, и вот гибель их проходит без малейшего протеста – и, напротив, в общественном мнении Европы незыблемо утверждено убеждение, образовавшееся в первые годы революции, будто большевики – какие-то просвещеннейшие меценаты и будто нигде искусство не пользуется таким почетом, так не охраняется, как именно в пределах СССР.

На самом деле, мартиролог всяческих разрушений продолжает только расти, и о ряде новых вандализмов оповещает как раз брошюра П.Н.Савицкого. К особенно возмутительным принадлежат два: разрушен собор в Архангельске, сооруженный в царствование Петра, но представлявший собой характерное произведение «национальной» архитектуры, и разрушен собор Свенского монастыря близ Брянска, один из весьма значительных памятников барочной архитектуры на русской почве... А сколько разрушений, абсолютно бессмысленных* и ничем необъяснимых, проходят без того, чтобы они были как-либо отмечены. Кратко и глухо говорится, например, о том, что большинство московских церквей уничтожены, а ведь сколько среди них было прекрасных памятников, сколько милого, сколько трогательного и того самого, что делало Москву Москвой... К сожалению, нельзя добиться толку, что именно погибло, что осталось. Лишь случайно узнается, что, например, уже не высится изящная церковь Покрова Богородицы, которая стояла на берегу Москвы-реки, у Храма Спасителя, что стерт с лица земли прекрасный, пятиглавый собор папы Климента, сооруженный одним из лучших учеников Растрелли, Евлашевым, что разрушена и Трехсвятительская церковь, придававшая такую живописность площади, посреди которой красовались «Красные ворота», тоже уничтоженные. Что касается меня, то мне просто тошно обо всем этом говорить, об этом вспоминать, на это указывать. Отчаяние берет...

И действительно, уж раз без единого протеста прошло разрушение таких памятников, как чудесная Сухарева башня или как весь единственный во всем мире ансамбль Симонова монастыря, то что тут еще указывать на какие-то «трогательные и милые» церковки?.. Кого может убедить, что это были драгоценности не только для их прихожан (а иные заштатные и прихожан не имели), но и «для всех» – то самое, из чего вообще складывался лик Москвы, лик этого самого изумительного города в Европе, следовательно, нечто такое, о чем Европа и все на европейский лад образованное человечество должны были бы самым ревнивым образом печься.

Сравнительно мало посвящает места П.Н.Савицкий тому, что произошло с Эрмитажем. Может быть, это сравнительное невнимание можно объяснить тем, что автор брошюры в душе не считает дело совершенно проигранным. У него имеется род проекта, предусматривающий новое восполнение тех опустошений, которые произошли, как следствия «реализирования» большевиками художественных сокровищ. Ему представляется это вполне возможным –

* На месте Архангельского собора построен театр, и правильно по этому поводу и по целому ряду других П.Н.Савицкий недоумевает – разве места мало в Российском государстве, что для всякого нового здания требуется уничтожать какую-либо древность?

22—3756

лишь бы были ассигнованы достаточные суммы. Не только тогда можно было бы воссоздать Эрмитаж и соорудить еще второй «центральный» музей в Москве, но, кроме того, можно было бы раскинуть по всему нашему необъятному отечеству «сеть краевых музеев», в которых местное население знакомилось бы как с отечественным искусством, так и общемировым. На самом же деле то, что произошло с Эрмитажем, *непоправимо*, и скорее можно себе представить, что, действительно, третьестепенные провинциальные музеи образуются по одному в каждом уездном городишке, нежели, что стены нашего когда-то бесподобного музея украсились бы снова вещами такого достоинства, как те, за которые мистер Меллон и другие «капиталисты» не пожалели «выложить пару миллиончиков». Или уж не мечтает ли П.Н.Савицкий, что можно будет выкупить у них же?

Вообще «на рынке» таких вещей, как те, что *в первую очередь* разбазарили большевики, как «Благовещение» Ван Эйка, как «Поклонение волхвов» Боттичелли, как «Мадонна Альба» Рафаэля или как еще десять или двадцать Рембрандтов, словом, таких произведений, которые придавали исключительное значение Эрмитажу, больше не попадается. Вся беда в том, что большевики не осознали того, что картины эти не только какие-то «заурядно-хорошие», «общепризнанные» и «знаменитые» картины, а что это *высшие точки* художественного творчества, что обладание ими является совершенно исключительным *счастьем*, таким счастьем, какого, очевидно, ни они сами, ни Россия в целом не заслуживали. Многие ли в «русской общественности» и прежде испытывали подлинный пиетет к этим вещам, многие ли вообще находили время «зайти» в Эрмитаж, а зайдя, совершить своего рода ритуал поклонения перед этими и другими равноценными с ними произведениями? Приходится признать, что *очень* немногие, и уж, наверное, не совершали никогда такого ритуала те, кому было суждено после перемены всех жизненных условий занять положение каких-то культурных вождей России. Сказать кстати, за все годы, что я состоял (вполне приличествовало бы здесь выражение «имел честь состоять») заведующим эрмитажных собраний, я никого из этих вершителей российскими судьбами в его стенах не видал – если не считать приставленных к нам советских полицейских с товарищем Ятмановым во главе и если не считать самого Луначарского, который, впрочем, «забегал» в Эрмитаж только для того, чтобы произнести какую-либо очередную пропагандную речь перед «работниками искусств» всяких рангов...

Автор брошюры пытается в нескольких местах отвечать на вопросы, какая причина лежит в основе всего этого прискорбного явления разрушения старины в России, – и ему кажется, что в этом проявляется злой умысел некоей «русофобии», – явно намекая на то, что активную роль во всех этих вандализмах играли и играют не русские, а какие-то инородческие элементы. С этим, однако, никак нельзя согласиться – совершенно так же, как трудно было бы согласиться с тем, что причину чудовищных вандализмов, коими была отмечена эпоха Реформации и эпоха Великой революции во Франции, следует искать в каких-то антифранцузских чувствах и в поступках людей, не имевших полного права называться французами. История учит другому. Тягчайшие вандализмы совершаются не столько чужими, сколько *своими*, – и это можно даже наблюдать как в летописях целых народов, так и в любой семейной хронике. «Свои» люди иногда потому именно и не ценят того, чем они обладают, что это представляется им слишком обыденным. Однако все же одним «невниманием к своему» в семье ли, в народе ли нельзя объяснить целые системы разрушения, и, несомненно, что на то имеются другие причины, сре-

ди которых невежество и вообще всевозможные формы недомыслия играют главную роль...

Что же, действительно так поглупели русские люди за эти годы революции, что вот стало возможным там подобное проявление недомыслия? Или же в этом виновата «глупая» система, которая подчинила себе всю и духовную, и материальную жизнь русских людей? Не мне защищать эту страшную и пагубную систему. И разумеется, не эта система (как то думали в начале ее применения) может воспитать в русском или в каком-либо другом народе такое «умное» понимание вещей, которое обеспечит навсегда сохранность культурных ценностей. Но все же не в системе главная беда, а в чем-то ином, в том самом, что и этой системе помогло водвориться, а именно в несомненном оскудении вообще всего духовного начала в жизни человечества – в том самом оскудении, которое наблюдается почти в одинаковой степени повсюду и приобретает все более характер мирового бедствия.

Тяжелые вандализмы произошли в России, но мне думается, что в них «никто в отдельности» не виноват, а являются они лишь следствием того чудовищного одичания, признаки которого можно было наблюдать еще до войны и до революции, но которое, разумеется, с тех пор только стало более явственным и более угрожающим. В частности, что касается памятников старины, то все они так или иначе выражают идеи и идеалы, не только глубоко чуждые сознанию людей, ставших самозванно или нет новыми руководителями общества, но и ненавистные им. Иногда одичание и огрубение бывают прикрыты формами, которые могут сойти за терпимость и даже за некоторое уважение ко всяким, хотя бы «чуждым», идеалам. Так именно было и с большевиками в начале революции. Пока жило старшее поколение большевиков, то все же довольно прочно держался лозунг охраны памятников старины – хотя бы как предметов изучения, как «трупов, которые полезно анатомировать». Когда же на смену тем «как-никак европейцам», у которых жило еще такое «традиционное уважение», водворились деятели, воспитанные на революции, то совершенно естественно, всякая традиционность отпала, и в голом виде стало проявляться то упрощенное, примитивное и враждебное всему духовному мировосприятие, которое в то же время является настоящим показателем большевистской ортодоксальности и благонадежности.

Возможно, что в дальнейшем произойдут колебания на этом «фронте». То будут усиленно разбазаривать и разрушать, то будут из центра исходить указы беречь, а может быть, даже и заново скупать. Но все же в целом вся область искусства останется на положении чего-то только терпимого, в сущности же ненужного и вредного. А ведь к тому же, сохранение вещей требует средств, а архитектурные памятники – даже и очень больших затрат, ибо все земное тлеет, все подвергается разложению и лишь искусственно продолжает свое существование... Нужно особенно *любить* это тленное и разрушающееся, нужно в этом видеть то, что в них остается на протяжении веков живого, что говорит о жизни минувших поколений, нужно любить эту жизнь былого, понимать и как-то разделять идеи и идеалы наших предшественников, нужно себя считать преемниками и «передатчиками» этого наследия в руки на смену нам идущих, чтоб не случайно и не в силу привычки, а вполне сознательно, от всей души и неотступно служить делу их сохранения.

1936, 25 апреля

ВЫСТАВКА ГРО

Неудачный во всех смыслах и полный тревожности парижский сезон нынешнего года отмечен все же двумя событиями чрезвычайного значения. Это те две выставки, которые устроены одна в Пти-Пале, другая в Оранжерее; первая, имеющая заголовком «Гро, его друзья и его ученики», вторая, представляющая как бы резюме творчества Сезанна. Ни та, ни другая не умножат притока среднего туриста, которому, разумеется, мало дела до таких вещей, как эпическое искусство прославителя Бонапарта или муки творчества «экского отшельника». Но в тесном художественном смысле, это все же настоящие события, и кое-кто из дальних стран, вероятно, не пожалеет средств, чтобы посетить в течение ближайших месяцев Париж – специально для того, чтобы познакомиться с этими столь полно представленными главами истории искусства. Некоторый же процент посетит выставки с целью насладиться, заранее зная, что есть чем, и я только могу посоветовать читателям присоединиться к таким именно искателям художественных радостей*.

Как это ни странно, обе выставки дополняют одна другую. Однако дополняют не в смысле какого-либо «взаимного углубления одной и той же идеи», а напротив, они могут быть сопоставлены как особенно разительные контрасты. С точки зрения Гро и его единомышленников, то, что сейчас собрано в Оранжерее, несомненно, представилось бы истинной мерзостью запустения. Мало того, они вовсе бы не допустили мысли, что такие произведения *могут* вообще рассматриваться в качестве художественных. С точки же зрения поклонников и последователей Сезанна, то, чем заполнен весь ряд зал, в которых в прошлом году умещалась незабываемая выставка итальянского искусства, есть не что иное, как холодный и скучный академизм, «убийственное официальное искусство». Остается третья точка зрения – людей, воспитавших в себе некий всепримиряющий эклектизм, и вот именно для них (к ним я причисляю и себя) обе выставки служат *дополнением* друг другу. Сопоставляя впечатления, получаемые от одной и от другой, лучше усваиваешь то, что природа истинного искусства беспредельно разнообразна, что подлинная призванность может справиться и с путами чрезмерно деспотической школьности и с путами самого безнадежного анархизма, и, наконец, из этих двух выставок выносишь более ясное представление о ходе развития французской школы живописи, при всей своей кажущейся парадоксальности имеющей свою логику. От Сезанна «рукой подать» до Мане, от Мане – до Курбе, от Курбе – до Делакруа, от Делакруа – до Гро, и получается, что Сезанн и Гро – два конца на одном пути. Что же касается того, куда этот путь ведет, куда он привел и не есть ли вообще все направление этого пути какое-то искривление, то это уже другая статья. Если же даже и получилось искривление, то нельзя его ставить в вину отдельным художникам. При каждом повороте одни современники усматривали в нем ужасную ересь, другие, напротив, приветствовали его с воодушевлением, и каждый такой поворот отвечал каким-то потребностям

* Чудесная небольшая выставка открыта еще у Розанбера. Немного вещей на целый ряд шедевров. Среди них портрет виконтессы Турнон, писанный Энгром, два портрета девочек Ренуара, «Зима» Курбе, автопортрет Ван Гога, два женских портрета де Тулуз-Лотрека, странная жанровая сцена Гогена и три первоклассных Дега – «Насилие», «Танцовщица с букетом» и «Человек с куклой».

и вожделениям, каждый с течением времени завоевывал себе доверие всего общества...

Сам Гро представляет собой одно из таких первых отклонений, и люди, строго придерживавшиеся в те времена какой-то установленной линии, должны были при появлении его творений, из которых каждое имело громкий успех, скорбно покачивать головами и даже негодовать на то, что вот только что утвержденному, благодаря примеру классика Давида, порядку в искусстве уже грозит развал, и грозит он от ударов, наносимых как раз даровитейшим из художников, образованных давидовской школой. Особенно должен был огорчаться сам «учитель», сам вождь французского классицизма, который и не скрывал своего отношения к тому, что его ученик предпочитает заниматься «недостойным вздором» вместо того, чтобы служить великой цели возрождения античной красоты. Огорчение это было тем более глубоко, что Давид отлично понимал, что из всех его бесчисленных учеников Гро одарен наиболее ярким талантом и что его пример должен с особой силой влиять на всегда падкую до новшеств и недостаточно еще дисциплинированную молодежь.

Показателем того, как относились современники к Гро, может служить то, что произошло в 1810 году, когда лучшие художники того времени представили свои наиболее значительные произведения на «конкурс десятилетия», учрежденный Наполеоном еще в 1804 году декретом, изданным в Ахене. Первую по секции искусства премию в десять тысяч франков имел получить автор «лучшей картины с сюжетом, делающим честь национальному характеру» (honorable pour le caractère national), но жюри было поставлено в крайне затруднительное положение, удостоить ли этой высшей наградой «Коронацию» Давида или же «Переход через Сен-Бернар» Тевенена, или же «Чуму в Яффе» Гро. После многих взвешиваний премия была все же присуждена Давиду, и тут любопытно познакомиться с мотивировкой такого приговора по отношению к «обойденному» Гро. «Картина «Чума в Яффе» является одной из наиболее заслуживающих премии, – говорит этот документ. – Смелость, порыв (fougue) и блеск – характерные черты кисти художника. Однако если краски его и богаты, то они не всегда правдивы, если рисунок и полон жизни, то он не всегда верен, вообще же ошибки, которые ставят в вину Гро, получаются вследствие слишком быстрого и слишком легкого исполнения и вызваны необычайной порывистостью его гения».

Из этих уже слов явствует, что Гро в свое время отнюдь не был в пренебрежении. Во мнении строгих судей чувствуется настоящее преклонение перед «гением» Гро, признание исключительности его мастерства. Ему, правда, предпочли Давида – славу французской школы, автора той картины, которая, занимая целую стену огромного луврского зала, действительно, по сей день «делает честь французской нации» и особенно французской школе живописи. Однако, отдавая (по всей справедливости) такое предпочтение, жюри считало все же своим долгом как бы оправдаться и перед Гро. В гениальности Гро не сомневались даже те, кто критиковали его недочеты, но это признание сопровождалось ощущением какой-то опасности. Удивительнее всего, что ту же опасность ощущал и сам художник. Уже достигнув высших ступеней славы, он не переставал прислушиваться к увещеваниям своего учителя и мучиться угрызениями совести из-за того, что он не в достаточной степени послужил тому делу, которое он же сам признавал за «святое», а напротив, являлся соблазном для малых сил – для всей молодежи. В течение последних двадцати лет жизни и даже после кончины в ссылке своего учителя, Гро неоднократно пытался создавать вещи, которые могли бы быть одобрены Давидом, отвечая всем

требованиям высокого классического искусства. Но в этих попытках вернуться на единственно правильную дорогу его постигала одна неудача за другой, и эти «поражения» были тем более трагичны, что они сопровождались насмешками той самой молодежи, которую он «совратил своим дурным примером». Особенно печален был закат дней знаменитого художника именно потому, что он потерял веру в себя, что он в себе окончательно разочаровался... Ни почести, ни достаток не могли залечить ран, которые он сам в себе бередил, и, наконец, он «не выдержал» и предпочел самовольно уйти из жизни. Сто один год тому назад, 26 июня, «барон» Гро, член Института и профессор Академии, любимый художник императора Наполеона, не утративший милости трех последовавших за Наполеоном королей, был найден в Медоне лежащим ничком в луже воды... Невыносимые муки должен был переносить несчастный мастер, чтобы избрать именно такой ужасный и «уродливый» способ с собой покончить...

И однако, никак не вычитать такой судьбы из самих произведений Гро. Пусть на поверхностный взгляд его картины кажутся «велеречивой болтовней присяжного песнопевца»; совсем иное впечатление слагается от них, когда, оставив всякие предрассудки, просто отдаешься их воздействию. Никакого насилия при этом делать над собой не приходится. Картины *начинают оказывать действие* как только от них перестаешь требовать то, что *теперь* полагается требовать, как только позволишь *себе прислушаться* к тому, о чем они вещают. А вещают они о чем-то, во всяком случае, значительном Le retour au sujet[1] стало за последнее время некоторым лозунгом даже для передовых ценителей, очевидно, уставших в течение стольких лет требовать от живописи полной «бессодержательности». В монументальных же картинах Гро, будь то «Битва у Пирамид» или «Битва при Абукире», будь то Бонапарт, посещающий военный госпиталь, или Наполеон, объезжающий поле битвы при Эйлау, – каждый раз действительно представлено нечто весьма захватывающее, причем представлено с такой силой, с такой убедительностью и в то же время с такой выдержанной стильностью, что постепенно эти картины как-то *водворяются* в душе зрителя.

Все это не имеет ничего общего с трактовкой войны Львом Толстым или Верещагиным, не имеет общего и с тонким скепсисом Стендаля или с «убийственной правдой» Золя. Это – не война такая, какой она бывает на самом деле, это – прославление чего-то, на самом деле *никогда не бывшего*. Окончательно это не похоже на войну современную, утратившую и последние следы «декорума». Но, с другой стороны, именно такое представление о войне и есть то самое, что создало «некую поэзию войны», которая и до сих пор не перестает «сводить с ума людей» и заставляет по прошествии целого века считать «маленького корсиканского самозванца» за полубога, заставляет и очень мирно настроенных людей о нем *мечтать*.

Сотни художников положили свои силы на исполнение заказов триумфатора, в результате чего получилась целая картинная галерея, служащая прославлению «Наполеоновской эпопеи»... И все эти профессионалы исполнили эти заказы честно, добросовестно. Одни создавали свои картины на основании педантично собираемых документов, другие больше полагались на свое умение польстить властелину. Но Гро никак не зачислить в ту же компанию, и это, вероятно, потому, что он, создавая как и прочие на заказ лживые картины, в душе все же не лгал, себя ни на что не натаскивал, а отдавался целиком своему творческому восторгу. При этом любопытно еще и то, что сам Гро не отличался отвагой и лишь случайно, будучи в Италии, мог видеть поля битв –

тогда уже, когда сама резня была окончена. Он был глубоко штатским человеком, но вот в какой-то важный для его развития час судьба свела его с «новым Александром», он сподобился войти с генералом Буонапарте в личный контакт, и это пробудило в Гро такой энтузиазм, отблеск которого затем озарил все его творчество и предопределил самый его характер. Гро как художник, как поэт *понял* через Наполеона, что такое отвага, мужество, что такое красота марсовых потех, и вот это понимание он выразил с полной убедительностью.

Прославил в картинах «нового Александра» и «нового Цезаря» и учитель Гро – Луи Давид, но характерно для него, что он избрал сюжетами своих славословий не те моменты, когда «битвы поле роковое гремит, пылает здесь и там», когда «отряды конницы летучей, браздами, саблями стуча, сшибаясь, рубятся с плеча», а когда победитель собственноручно венчает себя короной или когда он раздает своим легионерам значки, олицетворявшие возрождение древней Римской империи. Мятущуюся же, нервную, падкую до опьянения восторгом натуру Гро пленило иное, то, что не вполне еще установлено, что еще не достигнуто, что не утвердилось в своем величии. Его пленило то, в чем выражается кипение страстей. Из «Коронации» Давида как бы доносятся могучие и спокойные звуки органа, из «Раздачи орлов» слышится гул массового восторга. Картины же Гро насыщены иными звуками: призывами, угрозами, конским топотом, лязгом оружия и грохотом пушек...

1936, 4 июля

[1] Возвращение сюжетности

ОПОЗДАВШЕЕ

Когда я снабдил свое письмо, посвященное выставке Гро, римской цифрой I, то я действительно собирался написать и второе письмо. В голове (или, пожалуй, в *сердце*, ибо искусство такого бурного романтика, как Гро, больше возбуждает, трогает и волнует сердце, нежели действует на разум) у меня эта вторая глава была уже совершенно готова, и я надеялся, что, очутившись на лоне природы, вдали от парижской сутолоки и всяких помех, запасшись к тому же всеми нужными материалами и справками, я с легкостью и сразу напишу это вторую главу, в которой мне особенно желательно было бы высказаться как о самом Гро (в частности, об его чудесных портретах), так и о всех художниках, которых устроители выставки сочли нужным сгруппировать в качестве предшественников, современников и последователей Гро (о Давиде, Жироде, Герене, Жерико, Т.Кутюре, Лами и т.д., и т.д.). Но вышло все поиному, и, оказавшись вдали от сутолоки Парижа, в почти полном уединении, в совершенно волшебной местности с бесподобным видом на одно из самых прекрасных озер Швейцарии, я потерял интерес ко всему парижскому, и это парижское до такой степени померкло и отодвинулось, что после нескольких попыток гальванизировать свой интерес к тому, что только что еще меня волновало, я понял тщету таких попыток и решил, что напишу свою «вторую главу» уже по возвращении. Но вот, пребывание мое на лоне природы затянулось гораздо дольше, чем я предполагал, и, вернувшись на днях на зимнюю (увы, нетопленную!) квартиру, я узнаю, что выставка Гро накануне закрытия,

и тем самым тема просто утратила всякий характер полагающейся для газетной статьи актуальности.

Несколько иначе обстоит дело с обещанным тогда же отчетом о другой весьма замечательной и весьма знаменательной выставке – о выставке Сезанна. И о ней я собирался писать обстоятельно на лоне природы, но если я о Гро действительно желал писать, то о Сезанне мне с самого начала «не хотелось» писать, ибо чувства, которые я испытывал, посетив несколько раз выставку в Оранжерее, являлись такими, что писать о них как-то, пожалуй... неловко. Впрочем, это не были чувства, а это было одно чувство – чувство разочарования. Ну, а писать о своем разочаровании в ком-либо, кому как раз оказана в данный момент честь «безусловной консекрации»[1], кого только что возвели в национальные классики и кого сейчас велено считать достойным навеки самого почетного места среди первейших художников всех времен и народов, – это ужасно как неприятно и просто, повторяю, неловко. Я бы даже сказал, это несколько опасновато. Берет страх, как бы не заподозрили в косности, в отсталости.

Но критическая совесть моя в этом случае совершенно чиста. После периода неоценивания Сезанна, точнее, его недооценивания во мне ровно тридцать лет назад наступил период *увлечения* Сезанном. И случилось это само собой, без натяжки, без какого-либо самовнушения. Как-то вдруг открылись глаза на совершенно исключительную способность мастера видеть краски, чувствовать их отношения и *понимать* звучность их сопоставления. Словом, для меня (как для столь многих) Сезанн предстал как настоящий маг живописи. И в этом отношении я остался верен своему прежнему увлечению – так что и не в этом смысле меня постигло разочарование на его апофеозной выставке. Кто станет спорить, что его палитра – звучная, глубокая и в то же время обладающая совершенно своеобразной остротой и «терпкостью» – принадлежит исключительно ему, и живопись его не утратила своей силы прельщения, несмотря на то что за последние десятки лет сотни, если не тысячи, художников усиленно старались усвоить себе манеру Сезанна и учились на мир красок глядеть его глазами. Сезанн остался неподражаем. Но не одними красками исчерпывается значение художника, и вот, если я и не разочаровался в Сезанне как в *живописце,* то я окончательно разочаровался в нем именно как в *художнике*, ибо трудно себе представить нечто более безнадежное, тупое и ограниченное, нежели целая сторона искусства Сезанна – как раз та сторона, которой он и его поклонники придавали наибольшее значение.

В моем разочаровании повинно, впрочем, главным образом то всенародное недоразумение, которое получилось при возведении Сезанна на верховный пьедестал. Слово всенародное означает здесь известное преувеличение... *Народным* и тем менее всенародным искусство Сезанна не стало и, нужно думать, не станет никогда. *Народу* нужна другая пища, другие степени заразительной эмоциональности. Но все же недоразумение, окружившее личность Сезанна и приобретшее особенное значение после его смерти, действительно, обладает чертой известной «всеобщности». Во всем мире – в Москве, в Токио, в Нью-Йорке и в Буэнос-Айресе – не менее, нежели в Париже (а пожалуй, и больше), культ Сезанна получил как в художественной среде, так и в широких кругах интересующихся художественным творчеством людей значение неопровержимого абсолюта. «Экский отшельник» перестал быть просто тем, чем он был, т.е. «магом-живописцем», а его сочли за представителя целой художественной идеи, за основателя целой художественной системы. Не одни его достоинства вызывали подражание, но и все прочие свойства его художественно-

го творчества – даже те, в которых он сам ощущал безнадежную неспособность достичь мерещившегося идеала. Это я называю «всенародным» или, во всяком случае, «всеинтеллигентским» недоразумением. Как и почему это случилось, в какой степени при этом повинна спекуляция маршанов и сколько в этом странном процессе было вообще пресловутого одичания или «византийского костенения нашей культуры», это другой вопрос, но факт остается фактом, что творчество исключительно одаренного живописца, но *художника* скорее убогого (и сознававшего свою убогость, страдавшего от этого), оказалось чуть ли не главным выразителем художественных идеалов времени – и не только у себя на родине, но и всюду, во всем том «интеллигентском» мире, который в данный момент проходит черед одинаковый фазис культуры.

Когда видишь в отдельности такие вещи Сезанна, как его натюрморты, некоторые пейзажи и даже некоторые его наиболее ему удавшиеся «жанровые сцены», то получаешь исключительной силы наслаждение. В то же время эти картины могут, действительно, служить превосходными уроками – *как* смотреть на вещи, *как* достигать спокойной и благородной красочности и еще – как вызывать живописью впечатление какой-то внушительной прочности. Аналогичное впечатление производят еще и некоторые «наименее кривые» и «наименее безобразные» из его портретов – в первую голову, его многочисленные автопортреты, в которых он с каким-то сладострастием добивался передачи при весьма разнообразном освещении нюансов светотени. И, повторяю, во всем этом положительном творчестве Сезанна много *поучительного*, начиная с того, что эту самую «светотень» (главный *шарм* всякой живописи) он создает не посредством сопоставления одних и тех же колеров лишь разной силы света (не посредством «оттенения»), но при помощи совершенно разных цветовых пятен – лишь на расстоянии слагающихся в разительную пластичность. В этом Сезанн не только превзошел всех своих старших товарищей, но явился как бы последним выводом импрессионистских исканий. И в этом он, действительно, остается, несмотря на тысячи подражателей, непревзойденным. Однако и самому Сезанну, и всем его поклонникам показалось недостаточным такое достижение, приравнивающее его в прошлом к Вермеру, к Шардену или Лиотару. Сезанна для чего-то понадобилось возвести в колосса, в нечто, подобное величайшим классикам. В Сезанне увидали даже какого-то основателя новой эстетической системы и чуть ли не великого композитора-декоратора. Однако если тем самым создатели апофеоза помогли Сезанну достичь того, о чем он мечтал и к чему понуждало его честолюбие, то все же именно в этом и обнаруживалось весьма огорчительное, но и весьма для нашей эпохи характерное недоразумение.

Разумеется, посещая выставку Сезанна, можно игнорировать всю безотрадную сторону его творчества, просто не глядеть на те картины, в которых особенно ярко сказалась его «частичная бездарность». Но все же было бы предпочтительнее, если бы устроители выставки в самом выборе картин и в их развеске недвусмысленно показали *прелесть* Сезанна как живописца, скрыв при этом всякие его «промахи» и «срывы». Но устроители не могли поступить иначе именно потому, что «сезанновское недоразумение» сейчас как раз празднует свой полный расцвет, а потому и трудно от людей, вовсе не притязающих на роль борцов, требовать героических «вызовов» – вызовов как раз только что сложившемуся и крепко утвердившемуся общественному мнению. Эти устроители не собирались на свой риск произвести какую-то «наглядную переоценку», а исполнили лишь порученную им миссию – показать творчество Сезанна *всесторонне*. Эту миссию они исполнили на пять с крестом, и памят-

ником той колоссальной работы, которую они провели, чтобы собрать действительно шедевры мастера (а вместе с тем и все то, что за таковые сейчас принимается), останется превосходный каталог, который окажется необходимым подспорьем для всякого дальнейшего изучения творчества мастера.

1936, 17 октября

[1] от *consécration* – признание

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

I

Кто еще помнит это здание, этот прекрасный архитектурный памятник, этот истинный храм? Люди моего поколения помнят, ибо бывали в нем в детстве и в юности, и многие получили именно в нем свои первые незабываемые театральные впечатления, но люди помоложе, если специально не интересовались историей старого Петербурга, о нем даже и не слыхали. А между тем, где, как не на этой русской сцене, Рубини, Марио, Патти, Лукка, Мазини, Зембрих вызывали бурю оваций? На каких иных подмостках танцевали Дидло, Тальони, Эльслер, Цукки и сам Мариус Иванович? Где впервые русские люди услыхали «Жизнь за царя» и «Руслана»? Все это не там, где даже при большевиках чудеса русского театрального искусства продолжают тешить как своих, так и чужих, т.е. в прославившемся на весь мир Мариинском театре, а все это происходило «насупротив» – там, где на развалинах строгого и прекрасного храма Мельпомены и Терпсихоры вырос один из самых бездарных архитектурных агломератов, приютивший в стенах своих детище А.Г.Рубинштейна – Консерваторию.

В свое время упорно держался слух, что это сам наш великий пианист повинен в гибели Большого театра. Будто его интригами театр был объявлен неблагополучным в разных отношениях, что и привело к прекращению спектаклей, к закрытию театра, а затем и к обречению его на слом. Одновременно была поведена другая интрига, при помощи которой удалось склонить Александра III к передаче «негодного» здания в распоряжение Антона Григорьевича. Возможно, впрочем, что тут действовали происки некоторых архитекторов, мечтавших получить колоссальную работу по перестройке Большого театра на новый лад, если, наконец, не получилось сплетения разных интриг, – что, во всяком случае, привело к гибели в начале 1890-х годов прекрасного памятника.

С постройки же Консерватории началось затем и окончательное уродование той площади, которая когда-то славилась как одна из самых красивых в столице. Вслед за разрушением Большого театра, обезображен был и фасад Мариинского театра, и между ним и Консерваторией поставлен смехотворно-уродливый памятник М.И.Глинке. Не устояли перед заразой уродства и частные дома, обступавшие с трех сторон площадь (четвертая сторона ограничена Крюковым каналом). Их повысили на два и на три этажа, причем и им налепили новые, якобы «стильные» фасады. Особенно обидно было за особняк графов Мордвиновых на одном из углов пересекающей Театральную площадь улицы Глинки. Когда-то особняк Мордвиновых был простеньким, старомод-

ным, но сколь милым и сколь аристократическим домиком с прелестным садом – настоящее дворянское гнездо, которое всем своим видом говорило о замкнутой жизни родовитых семей. После же перестройки, в 1900-х годах, это стал банальный и ничего не говорящий дом, каких можно набрать несколько сотен по улицам Петербурга. Стоящее на противоположном углу елизаветинское здание Военного интендантства было еще цело, когда я покидал родной город, но, возможно, что и оно теперь снесено и вместо прежней благородного вида «казармы» выросла одна из тех монументальных спичечных коробок, в которых современное человечество пытается доказать будущим поколениям, что ныне достигнута вершина хорошего вкуса...

К счастью, для моего воображения Театральная площадь представляется все еще такой, какой я ее знал в детстве и в юности. Ведь до нее от нашего родительского дома (упорно хранившего тот вид, который ему был придан при Павле I) всего несколько шагов, и через площадь или вдоль нее приходилось идти каждый раз, когда меня вели на прогулку по Морской, или когда в ранний утренний час я направлялся в свой Киндергартен[1] на Торговой, или и тогда еще, когда я, крошечным мальчуганом, тащил няньку к Екатерининскому каналу, требуя, чтобы она посадила меня на спину одного из четырех чугунных львов, держащих в своих пастях цепи пешеходного мостика. С того же самого момента, когда я стал кое-что примечать в окружавшей жизни, я почувствовал род ворожбы, исходившей от тех двух большущих и необычайных зданий, которые давали площади ее название. Ведь о том, что в них происходило, я непрестанно слышал восторженные рассказы как от своих старших братьев и особенно от брата Леонтия, страстного меломана (комната его была увешана десятками портретов всяких итальянских примадонн), так даже и от маминой старой горничной, в обязанности которой входило, между прочим, меня купать. Как раз во время этих операций, производившихся на самый патриархальный лад, она во всех подробностях передавала мне все то чудесное и занимательное, что видела накануне в Мариинском театре, где тогда по некоторым дням давались русские драматические спектакли. Разумеется, однако, особенно горячий интерес возбуждали во мне не эти, подчас даже довольно скучные истории Ольги Ивановны про каких-то промотавшихся купчиков или про каких-то взбалмошных дамочек, а манило меня туда, где, как я слышал, происходят самые удивительные вещи: из пола появляется сам черт, древний старик вдруг превращается в юного красавца, проваливаются целые города или открываются райские чертоги, в которых пляшут рои красавиц. Многое такое давалось и в Мариинском театре и, между прочим, «Руслан», о котором я тоже слышал много удивительного, будто отрезанная и «все же живая» голова, величиной с дом, моргает, дует и произносит длинные речи и будто карлик-волшебник с длинной бородой носится под самыми облаками, но наши домашние театралы, будучи отъявленными западниками, отзывались о русской опере с некоторым презрением, тогда как в отношении итальянской оперы, шедшей в Большом театре, не было предела их похвале. Поэтому-то из двух театров на площади для меня *настоящим* театром представлялся все же тот, что стоял справа, – иначе говоря, Большой.

У Большого театра и физиономия-то была совсем особенная – в одно и то же время очень гордая и немного «странная». Черту странности, несмотря на огромные размеры здания, придавал бесконечный ряд тянувшихся вдоль крыши слуховых окон, а также непомерно высокая железная труба, пристроенная сбоку и снабженная сверху чем-то вроде капюшона. Эта труба вовсе не

предвиделась тем классиком-зодчим, который был настоящим автором-строителем здания, а соорудили ее в ту эпоху, когда стали уже обращать внимание на всякие технические усовершенствования, и обслуживала она всю систему вентиляции театра. Но до этого мне было очень мало дела, а между тем труба придавала всему зданию отдаленное сходство с пароходом или локомотивом, и тем самым театр оказывался включенным в разряд наиболее меня интересовавших – полуодушевленных, фантастических и немного даже *страшных*, но и весьма пленительных существ.

Я уже рассказывал на этих страницах, что мое первое знакомство со зрительным залом произошло в Мариинском театре, но то был скучный концерт, дававшийся заезжим дамским оркестром. На настоящее же представление я сподобился попасть лишь через год – когда родители сочли, что я достаточно созрел и развился, чтобы безболезненно перенести такое испытание нервов. Сначала для пробы меня свели на феерию «Путешествие вокруг света в 80 дней», дававшуюся (на французском языке) в снесенном впоследствии театре Буфф, а затем, когда я вполне выдержал этот экзамен, я был взят и на спектакль «Фауста», и тут-то и осуществилась моя мечта – попасть в «самый настоящий», в Большой театр. Нужно ли говорить при этом, что я в тот вечер не испытал и тени разочарования, а напротив, то, что я увидел и услыхал, даже превзошло все мои ожидания. Пели главные роли Нильсон и, кажется, Николини, да и роль Мефистофеля исполнял какой-то весьма знаменитый артист, но хоть меня и поразило то, как в последнем акте умирает, «падая, как палка», и ударяясь головой о пол, Маргарита, хотя мне и показался омолодившийся Фауст прелестным принцем, хотя и черт действительно выполз, совсем как мне было обещано, из открывшейся в полу дыры, весь сияющий, в красном отблеске адского пламени, хоть декорации были чудесны, и на сцене маршировало целое войско, однако не все это в отдельности наполнило меня трепетным восторгом, а в упоении я был вообще от всей *театральности*. В одинаковой степени меня заняло как то, что происходило во время действия на сцене, так и то, что представлял собой зал во время антрактов. Один Роллеровский занавес чего стоил. Я не уставал его разглядывать и в последующие времена. На нем были изображены два греческих храма, перед ними сидели на высоких пьедесталах колоссальные статуи богов, а на первом плане полунагие прелестные дети, напялив на себя маски, пугали друг друга. Когда же артисты в ответ на неистовые аплодисменты выходили раскланиваться, то первый занавес поднимался и открывался другой, «антрактовый», не менее занятный, изображавший необычайно вычурный, весь украшенный статуями портик, через три арки которого виднелся во всю свою ширину роскошный Царскосельский дворец.

Мариинский театр был целиком построен моим дедом, Альбертом Кавосом, но и видоизмененная внутренность Большого театра была делом его рук. Сооруженный по его проектам гигантский, широченный, вмещавший более 2.000 мест зрительный зал заменил прежний ровно сто лет тому назад – в 1836 году. Когда я стал немного разбираться в стилях, я увидал, что внутренняя декорировка обоих театров была одного характера и носила общие, как бы «семейные» черты. Но характер убранства Мариинского театра был более сдержанный – в нем доминировала белизна стен, а орнаменты были лишь местами позолочены, что вместе с голубыми драпировками составляло очень «дискретную»[2] гармонию. Напротив, зал Большого театра почти сплошь блистал золотом, и особую парадность ему придавали алые драпировки царских лож и алая обивка поручней лож и кресел партера.

Для чего потребовалось при Николае Павловиче перестроить на новый лад прежний зал – мне неизвестно, но, во всяком случае, та декорировка, автором которой был Кавос, заменила не первоначальную, ставшую жертвой пожара 1811 года, а ту, которая была закончена в 1817 году и которая, таким образом, простояла затем всего только двадцать лет... Первоначальное убранство, без сомнения, было особенно прекрасно. Строитель театра, француз-архитектор Тома де Томон был не только создателем многих отдельных прекрасных сооружений и целых архитектурных ансамблей (особенно убедительным доказательством чего является наша бесподобная Биржа), но и искуснейшим «декоратором». Соединяя в себе таланты строителя и живописца, он, как никто, умел руководить украшениями стен и потолков, и он же давал рисунки – люстр, канделябров, мебели, в которых требовавшаяся в те дни грандиозность форм чарующим образом уживалась с грацией и с требованиями удобства. Сохранившиеся изображения зала Большого театра, каким он был до пожара, убеждают нас в том, что это был настоящий шедевр. Изящные колонны, стройным рядом обступавшие амфитеатр, должны были придавать всему особую торжественность, подчеркнутую к тому же чудесно прорисованными орнаментами, расположенными вдоль ярусов и по плафону. Увы, все это великолепие погибло в огне пожара и едва ли было восстановлено архитектором Модюи, которому была поручена первая реставрация. С другой стороны, и то, что было сочинено затем Кавосом, хоть и выдавало тот вкус, которому во Франции придано насмешливое наименование «стиля Людовика-Филиппа», все же в целом производило впечатление совершенного великолепия. Этот возобновленный зал петербургского Большого театра был очень похож на зал поныне существующего московского Большого театра, который в своем настоящем виде также создан Кавосом (для празднования коронации Александра II). Ведь и в московском театре известная мелочность в орнаментах не мешает тому, что зал производит поистине захватывающее впечатление своей грандиозностью и способствует созданию настроения, которое вполне заслуживает названия «идеально-театрального».

1936, 31 октября

II

История Большого театра сводится к следующему. При непрерывно растущем населении Петербурга необходимость в сооружении большого публичного театра стала ощущаться еще в царствование Екатерины II. Придворные спектакли, игравшиеся на сценах внутри царских резиденций, были, разумеется, недоступны для широких масс, а частные театры (из которых особенно значительным был деревянный театр Книппера на Марсовом поле), отличавшиеся не особенно крупными размерами, не могли удовлетворять всем потребностям чрезвычайно охочей до зрелищ русской публики. Вот почему императрица, избрав широкое место за Поцелуевым мостом, куда за несколько лет до того был перенесен амфитеатр, сооруженный для карусельных ристалищ, и где на Масленой происходило народное гуляние, повелела именно там воздвигнуть каменное здание «величественного вида» и поручила это дело немецкому художнику-декоратору Тишбейну под наблюдением архитектора Брауера. Это был *первый* большой петербургский театр, не отличавшийся особой роскошью, но почти такой же огромный, как тот, который на том же месте был сооружен при Александре I и который в своем наружном виде дожил до

1890 года. В отношении же самого дня открытия этого первого большого каменного театра историки, ссылаясь на печатные источники, затеяли было спор с дирекцией императорских театров, считая, что празднование столетия театра следует приурочить к 1884 году. Сообразуясь, однако, с архивными данными, изученными В.Всеволодским-Гернгроссом, правой следует все же считать дирекцию, ибо театр (начатый постройкой еще в 1775 году) был действительно открыт 24 сентября 1783 года. В день открытия шла забавная итальянская опера: «Il mondo della luna»[3] на текст Гольдони и с музыкой Паизиелло.

В общих чертах и всей своей архитектурной массой этот тишбейновский театр был лишен того ритма в пропорциях, той классической грации, какие сумел придать своему творению Томон. Вместо прекрасной колоннады в 8 столбов ионического ордера, которой был уставлен главный томоновский фасад на улице, выступавшая закрытая часть тишбейновского театра была украшена лишь скромными плоскими «дорическими» пилястрами. Две статуи довольно сиротливо стояли на ее углах, а третья (Минервы) венчала треугольник верхнего фронтона под крышей. В фасаде Томона «мотив треугольника», подчеркивавший «характер храма», приходился над самым колонным портиком, и этот треугольный фронтон был украшен прекрасным барельефом, изображавшим Аполлона мчащимся на колеснице в сопровождении муз. Барельеф простоял до самого конца существования благородного здания, и я отчетливо помню, как в 1890 году под ударом каменщиков-разрушителей и Аполлон, и кони его, и все девять божественных сестер посыпались в виде бесформенных обломков на мостовую и вместе с ними надпись, гласившая «Возобновлен 1836 года». Автором барельефа был, несомненно, один из наших лучших тогдашних скульпторов – Прокофьев, Мартос или Пименов-отец, если только Томон не поручил эту скульптуру бельгийцу Камберлену – автору прекраснейшей из статуй, сидящих у подножия ростральных колонн при Бирже. Возобновление 1836 года, о котором гласила помянутая надпись, касалось главным образом внутренности театра, тогда как снаружи он был, правда, значительно повышен, но в остальном здание осталось таким же, каким его создал гениальный строитель.

Можно, конечно, критиковать новшество Томона, открывшего в своем колонном портике подъезд «на все ветры». Напротив, тишбейновский театр являлся благодаря своему закрытому вестибюлю чем-то более соответствующим суровому климату Петербурга. Но, с другой стороны, Томон, очевидно, был озабочен, чтобы самый выход публики из экипажей был более защищен от всяких непогод; ведь небольшой железный зонт над средней дверью, какой мы видим на современных изображениях тишбейновского театра, едва ли мог служить защитой от снега и дождя. А какой это был красивый спектакль – «спектакль перед спектаклем», когда кареты одна за другой подкатывали под колоннаду портика и, выгрузив своих седоков, выкатывались с другого конца. Часто при этом должны были происходить великие замешательства. Даже в дни моей юности получались подчас «закупорки» катастрофического характера, когда одна почему-либо застрявшая в узком проезде карета преграждала путь всем следовавшим за ней. Что же должно было твориться в те времена, когда всякая «особа первых четырех классов» имела право на выезд цугом в две пары, а то и в три и когда барская удаль требовала нестись во весь опор до самого места назначения! Воображаю, какие получались тогда «пробки», как яростно перебранивались кучера, как кричали форейторы, как неистовствовали жандармы и будочники и в какое нервное состояние впадали сами знатные

господа – особенно, если из-за задержки они рисковали опоздать к первому выступлению любимого тенора.

Вообще, что за красота, что за прелесть была вся Театральная площадь в ночное время, когда окна театра горели заманчивым блеском и когда происходил такой съезд «всего Петербурга», когда непрерывно хлопали входные двери, когда извозчичьи сани, ловко лавируя между дышлами ландо и бравируя[4] растерявшихся городовых, норовили прошмыгнуть вперед, пренебрегая всякими правилами организованной езды. Высоко в морозном небе сияла луна, заливая своим «театральным» светом искрящийся снег, а в просторных «грелках» уже трещали костры, взметая фонтаны искр. Вскоре вокруг веселого пламени собирались гости таких «клубов на открытом воздухе» – господские и наемные кучера, которые, отставив экипажи и дав корм лошадям, спешили сюда, дабы за те часы, которые господа проводили в театре, скоротать, жарясь у огня, время в неистово громких разговорах и в смехотворных шутках...

Этих грелок было четыре вокруг Большого театра и еще две около Мариинского. Каждая такая грелка состояла из невысокого гранитного парапета круглой формы и из широкого железного зонта над ним, покоившегося на тоненьких металлических столбах и имевшего в середине род коронки, через которую валил дым, распространявший на всю площадь запах горящих березовых дров. От одного этого запаха становилось даже в январский лютый холод как-то тепло на душе.

Другой запах – запах газа, встречал посетителей театра при самом входе. Большой театр при Александре I освещался «аргантовыми»[5] лампами, и тогда, вероятно, в театральных залах был иной запах, мало отличавшийся от того, который в позднейшие времена мы еще вдыхали в балаганах, освещавшихся керосином. С сороковых же годов и до самого введения электричества (в конце 1880-х годов) в петербургских театрах пахло (и даже очень сильно пахло) газом, и этот запах обладал для театралов (в частности, и для меня в детстве) большой прелестью, ибо он как-то сливался с ансамблем всех театральных впечатлений. Зато и стоило мне где-либо почувствовать тот же запах, как мгновенно с особой яркостью в воображении возникала вся картина зрительного зала, и вместе с тем я исполнялся того приподнятого настроения, которое овладевало мною каждый раз в момент вступления в театральные сени. Впрочем, в Большом театре так дело и не дошло до замены газового освещения электрическим, если не считать того, что около 1880 года в виде опыта водружены были в верхнем (шестом, считая вместе с бельэтажем) ярусе четыре или шесть большущих круглых фонарей – по системе инженера Яблочкова. Однако эти фонари почти ничего не прибавляли к освещению самого зала. Шипя и мигая, горели они правда ослепительно, но находясь под самым потолком, резко освещали лишь поблекшую живопись плафона, тогда как ни на сцену, ни в остальной зал свет их не попадал. Впрочем, разительный эффект был все же достигнут около того же времени посредством электричества. Произошло это в третьем (обыкновенно пропускаемом) акте оперы Гуно «Филемон и Бавкида»: резкий столб света внезапно вырвался из скипетра разгневанного Юпитера и как бы пронзил предававшуюся богохульной оргии толпу хора. Об этом смертоносном луче говорил тогда весь город, и с этих пор подобные же лучи стали появляться часто, но уже в менее трагических случаях – следуя за продвижением какой-либо балерины или какого-либо видения на сцене...

Кстати, было бы очень интересно произвести сравнительный опыт театрального освещения в те времена и в нынешние. Спрашивается, сказывается ли избалованность или порча нашего зрения, когда мы теперь находим «никуда негодным» освещение того или другого знаменитейшего театра, в частности – парижской «Оперы». Декорации тонут во мраке, черты артистов лишь с трудом различаешь в бинокль. Этому стараются помочь прожекторы, но последние лишь окончательно уничтожают гармонию зрелища; и от иллюзионности декораций *ничего* не остается. Не в этом ли даже одна из причин того, что отношение к театральной живописи, когда-то вызывавшей восторги, резко изменилось, и le décor peint[6] подвергся настоящему гонению. Было бы весьма любопытно для истории человеческого зрения (по крайней мере, той части человечества, которая посещает театр) установить, как видели наши отцы и деды (и даже кое-кто из нас самих) в те времена, когда в театрах не было электричества и когда как сцена, так и зрительный зал освещались газом, а до того еще и сальными свечами и кинкетами[7] (от них должен был идти не тот более или менее пьянящий запах, который испускает газ, а настоящая «жирная» вонь!). Почему в своих театральных отзывах современники тогда не уставали восхвалять зрелища как таковые, говорили о *полной иллюзии* солнцем залитых пейзажей и т.п. Да и я сам отлично помню, в каком ярком великолепии тонул Нил в «Аиде» или рай Брамы в «Короле Лагорском»! И еще другой вопрос: каким чудом театры тогда не так уж часто становились жертвами пожаров? Каким чудом актеры не задыхались от нестерпимого жара, исходившего от рампы и от каждой кулисы? Наконец, как удавалось тогда установить всякие постепенные переходы в освещении? Театралы пушкинских дней поражались неповторимыми изощренностями вроде того, что тени в одной из декораций Гонзаго передвигались в течение действия так, как они передвигались бы в действительности, а к моим незабвенным воспоминаниям принадлежат всякие виденные в детстве в Большом театре эффекты надвигающейся грозы, рассвета, наступления ночи, восхождения луны и т.п. Ими изобиловали былые постановки, служа усилению требуемого настроения.

Казалось бы, с тех пор все такие эффекты благодаря прогрессу в технике должны были быть доведены до предельного совершенства, а между тем совершенно наоборот, вся эта чудесная театральная магия оказалась теперь во многих и даже самых знаменитых театрах в запущении, и вместе с тем к ней постепенно выработалось в публике особого рода презрение. Под пресловутыми «эффектами освещения», которыми гордятся нынешние постановки, подразумеваются обыкновенно лишь бессмысленные (и все же неминуемо вызывающие аплодисменты) чередования пестрых лучей, к которым в былое время прибегали (при помощи бенгальского огня) только в феериях, рассчитанных на вкус самой грубой толпы.

1936, 7 ноября

[1] от нем. *Kindergarten* – детский сад
[2] сдержанную, скромную (от *discrète*)
[3] «Лунный мир» (ит.)
[4] *зд.* не опасаясь (от *braver*)
[5] газовые лампы, получившие название от их изобретателя – швейцарского физика Эме Арганта (1755–1803)
[6] театральная живопись
[7] газовые лампы (по имени их изобретателя Кинкета)

ВЫСТАВКА НАИВНОСТЕЙ

Известная книжная и выставочная фирма Quatre Chemins[1] совершила недавно свой новый (третий или четвертый) переезд и, проделав далекий путь с Монпарнаса до Елисейских полей, поселилась на улице Маринан под ном.19. Для новоселья устроила выставку «Живописи курьезной и наивной», которую, несмотря на ее миниатюрный размер, следует отметить как одну из весьма интересных.

Мысль собирать вещи любительского производства, те самые вещи, которые иногда в глубокой провинции, а иногда и в самых знаменитых столицах изготовлялись всякими «непризнанными домашними гениями», мысль эта не нова. Речь идет о тех картинах и скульптурах, которые, если и встречали одобрение со стороны любвеобильных матерей или влюбленных супругов или со стороны какого-нибудь преданного друга дома, а то и товарища по заседаниям в кафе, за домино и за белотт[2], то, с другой стороны, служили мишенью для насмешек прочих знакомых, забавлявшихся самой мыслью, что такой-то rond de cuir[3] или такой-то épicier du coin[4] тратит часы досуга на то, чтобы в тиши домашнего уединения что-то с усердием «мазилкать», и при этом мнит себя художником. У каждого из вас были такие знакомые (у меня их за мою жизнь наберется с десяток), и принято смотреть на них немного свысока: они же, бедненькие, почти все немного стыдятся своей слабости, и особенно им становится конфузно, когда они приходят в соприкосновение с «настоящими» художниками.

Но вот кому-то первому пришло в голову отнестись к данной категории произведений с иной точки зрения. К ним предъявили другие требования, нежели те, что существуют для художника-профессионала, требования так называемой «элементарной грамотности», и эти отважные исследования совершенно новой области были вознаграждены за свою попытку неожиданными радостями. Правда, изучая любительскую невежественную убогую продукцию, эти эксплуататоры встречали немало уморительного, много было и ребяческого, а также такого, что напоминало творчество безумцев; много было нестерпимо по абсолютно необоснованным претензиям, и, наконец, много было просто уродливого. Однако за всем тем, как раз в этой куче мусора находились и жемчужины, столько простодушия, а подчас и столько наблюдательности, столько чувства изящного и столько несомненной поэтичности, что исследование оказывалось предпринятым не зря и недаром. Мало того, именно вследствие неожиданности таких находок последние приобретали особую остроту и особую прелесть. Ведь ничего нет в том удивительного, если *признанный* художник создает картину или статую, в которой заключена красота или которая мастерски сделана, в которой есть поэзия замысла, глубина чувства, тонкое понимание природы и т.п. На то он и *признанный* художник; ему дана от Бога или им приобретена упорным прилежанием способность создавать такие именно вполне *художественные* произведения. С другой стороны, принимая все хорошее, что есть в произведениях этих «настоящих» художников как должное, ценители в то же время склонны с некоторой строгостью отнестись к тому, в чем обнаруживается частичная неудача или слабость... Напротив, находя пусть даже и самые гомеопатические доли прекрасного и поэтичного там, где их вовсе не ожидали встретить, люди этим крупицам радуются в особенной мере и в таких случаях охотно прощают все неизбежные во всякой любительской работе

недостатки (потому и «любительские», что эти недостатки у не настоящего художника *неизбежны*). И сама радость находки этих неожиданных крупиц совершенно особого рода. Ее не портит чуть обидное ощущение превосходства художника над «простым смертным»; напротив, отношение к любителю остается всегда чуть покровительственным, поощрительным, а ведь известно, что такое ощущение меценатства обладает особой сладостью для человеческого самолюбия.

Весь этот комплекс чувств, вызываемый любительским творчеством, еще недавно не находившим официального признания, стал теперь чем-то общепринятым. Народился даже своего рода *культ* любительства и как каждый культ требует непременно своего святого и своего патрона, то и культ любительского художества избрал своим патроном как раз одного из тех самоучек-аматеров, одного из тех художественных невежд, который в какой-то чрезвычайной степени вмещал в себе все характерные свойства любителя: и смехотворную претенциозность, и до абсурда доходившее простодушие, и крайнюю беспомощность, и упорную энергию, бившуюся над преодолением оков невежества... Наконец, что особенно важно, некоторые работы этого сверхлюбителя обладают и настоящей поэтичностью, а также подлинно художественными устремлениями – как раз такими устремлениями, какие у настоящего, но отравленного школьностью (академизмом) художника не всегда можно найти. К лику святых патронов по части любительской живописи сопричислен «таможенник Анри Руссо», через общенародный международный культ которого самая идея признания любительства получила удивительное распространение. Мало того, за этот же культ успела уже ухватиться художественная торговля, которая, как полагается, и извлекла из поклонения этому новому святителю вполне ощутительную и вещественную пользу для себя. Произведения Анри Руссо стали теперь котироваться на всемирном рынке, и даже – высшая честь для художника – появились подделки под него. Быть может, те же профессионалы-фальшивокартинщики, которые вчера еще келейно изготовляли новых Рафаэлей и Рембрандтов, ныне стараются, как бы им наиточнейшим образом передать всю косолапость, всю тупость и всю беспомощность Руссо.

Фальсификаторы, спекулянты – это особая статья, но рядом с этим появились в Париже, в Германии и повсюду целые группы художников, про которых не скажешь, *настоящие* ли они или нет, но которые, поняв всю прелесть непосредственности и наивности, стали с величайшей выдержкой как бы эксплуатировать залежи простодушия, которые в большей или меньшей степени имеются в каждом из нас. Пороешься и найдешь. Целая (и довольно значительная) глава современного художественного творчества идет под этим знаком наивности и даже какого-то искусственного любительства. Иные просто не желают преодолевать свою беспомощность, сознавая, что она-то в наши дни très recherchée[5], она-то и нравится: другие искусственно ее в себе воспитывают, производят над собой приблизительно ту же операцию, какую японские садоводы совершают над карликовыми деревьями. Будем, как дети, какой это симпатичный лозунг! Тому, кто чудом остался ребенком на всю жизнь, тому за это честь и слава, но кто только желал бы быть ребенком, хотя он давным-давно вышел из ребяческого возраста, тому остается *подражать* детской неумелости и культивировать свою беспомощность. Надо при этом признать, что как и труды японских садоводов, добивающихся создания микроскопичной натуры, вознаграждаются замечательными успехами, так точно и это своеобразное насилие над собой людей, старательно впадающих в детство, дает подчас прямо-таки пленительные результаты. Вспомним, хотя бы здесь о прелестном

творчестве Жана Гюго, об умышленной лубочности Бомбуа, Бошана, Вивена или же о подлинном любительстве Макса Жакоба и прославившейся на весь мир femme de ménage[6] из Санлиса – Серафины.

Тема эта до того интересна, что я мог на нее написать двадцать и больше своих писем, не исчерпав сюжета. Недаром же я и мой друг К.Сомов имеем честь принадлежать к старейшим собирателям как раз этого рода творчества. Именно смакуя особую прелесть детскости и простодушия, мы в былое время собирали кустарные игрушки (моя коллекция в 1000 номеров была целиком приобретена петербургским Русским музеем), лубочные картинки, курьезные крепостные портреты и т.п. Но сегодня приходится ограничиться выставкой «Четырех дорог», которую я усиленно и рекомендую всем тем, кого данный вопрос интересует. Заранее ручаюсь, что они получат большое удовольствие от обозрения этой выставки – такое удовольствие, которое они, увы, не всегда получат от какой-либо большой выставки «настоящих» художников. Выставка в Quatre Chemins очень невелика и как бы в масштабе самой темы; выставленные вещи редко превышают формат листа рисовальной бумаги; но сколько во всем этом дурачливом, наивном детском творчестве милого, трогательного!

Какая, например, прелесть картинка «Мастерская художника», в которой выявилась несбыточная мечта какого-нибудь эписье[7] о роскошной, о сладострастной, о недоступной для филистера жизни «знаменитого» мэтра. А разве не прелесть «Фейерверк» или «Вид с птичьего полета на город Санс» (в котором рядом со знаменитым собором возвышается фантастическое здание, похожее на те сахарные дворцы, что изготовлялись в старину искусными кондитерами). Впрочем, почти каждая картинка (*картин* мало) способна доставить настоящую радость, и почти каждая содержит настоящую поэтичность. Наконец, ряд произведений выходит за рамки задачи представить любительское искусство, наивное и курьезное. Это уже не столько чуть смешные произведения дилетантов, порывающихся с недостаточными средствами создать нечто бесконечно превышающее их способности, сколько произведения несомненно очень даровитых людей, оставшихся по сложившимся жизненным обстоятельствам в рядах любителей. Сюда относятся несколько необычайно тонких в отношениях (valeur'ах) и даже с некоторой виртуозностью написанных черноватых натюрмортов и сюда же относится портрет девочки в саду. Последняя картина невольно наводит мысль на Коро, на его портреты; но не были ли как раз эти портреты (вернее, портретики) одного из величайших художников XIX века, одного из самых умелых мастеров в своей области (в пейзаже) работами дилетанта? Сам Коро едва ли придавал им серьезное значение – считая их досужим баловством, работами «рядом» с его настоящим творчеством.

1936, 14 ноября

[1] «Четыре дороги»
[2] карточная игра (от *belote*)
[3] канцелярская крыса
[4] лавочник
[5] пользуется спросом
[6] домашняя работница
[7] от *épicier* – лавочник

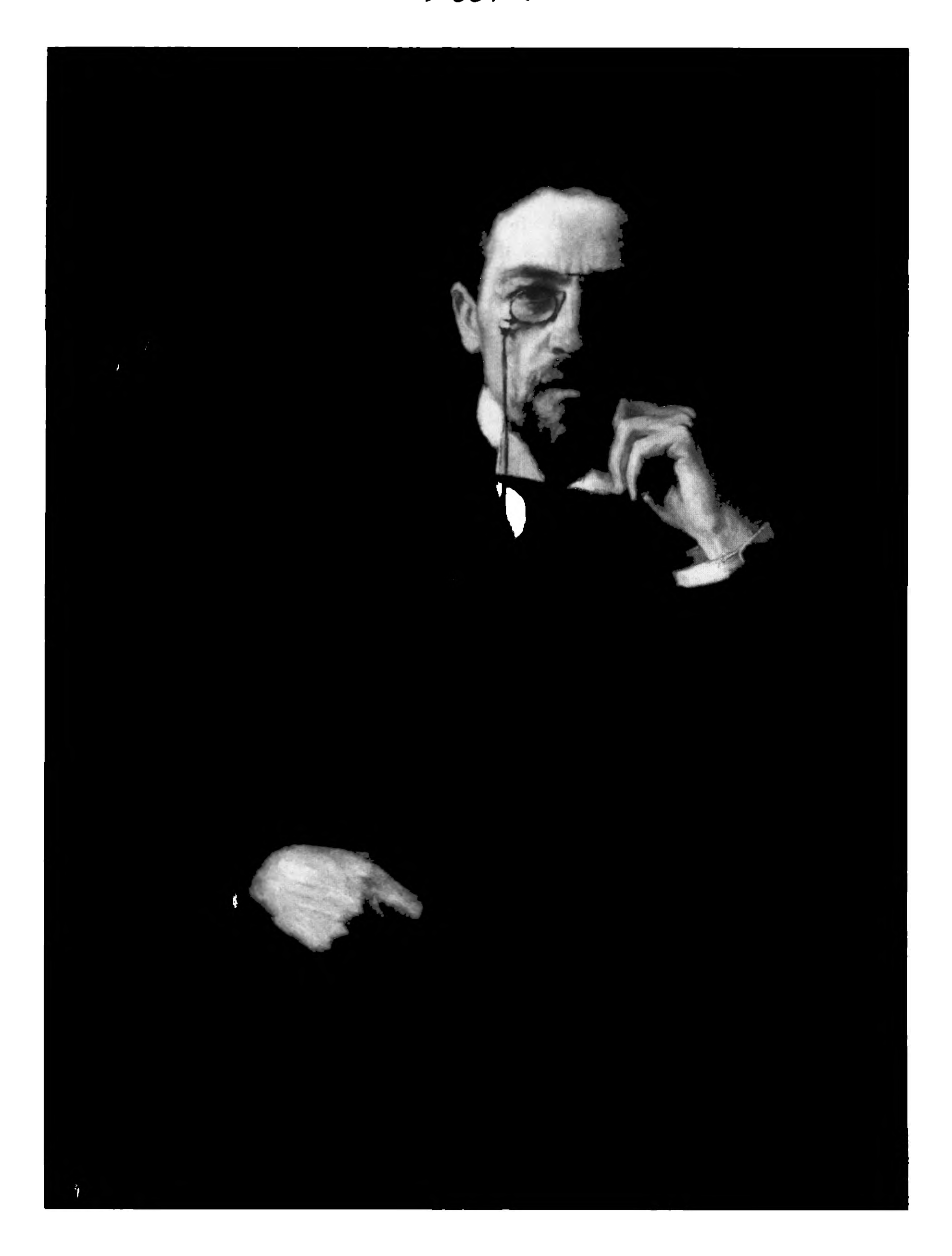
БРАЗ

Редеют наши ряды. И как они еще поредели! Да о рядах уже и нельзя говорить. Остались отдельные фигуры, а о сплоченном когда-то содружестве и память постепенно сглаживается. Среди тех немногих, кто еще здесь, на чужбине, представлял когда-то деятельную, горевшую энтузиазмом плеяду «Мира искусства», – Браз был одной из самых характерных фигур, и потеря его для нас, остающихся, особенно чувствительна не только в чисто личном отношении, но и потому, что Браз был по всему своему духовному складу, по своим художественным вкусам и симпатиям типичным «мирискусственником».

Подошел он к нашей основной группе сравнительно поздно. Если я не ошибаюсь – в 1895 году. В то время я заведовал коллекцией княгини М.К.Тенишевой и, желая восполнить русский отдел этой коллекции, искал всюду проявления каких-либо новых талантов. В этих поисках я и набрел на выставке ученических работ в Академии художеств на целую группу вещей, чревычайно выгодно отличавшихся от прочего не только несомненной своей даровитостью, но и своей культурностью. *Так* у нас, особенно у нас, в Петербурге, тогда не писали. Чувствовалось сознательное отношение к технике и знакомство с образцами очень высокого качества – в особенности, с голландцами XIX века – с Исраэлсом, Мауве, братьями Марис. Странно было видеть среди всяких робких ученических изделий такую смелость и уверенность техники. Странно было и то, что вместо русских мотивов тут было все «заграничное» – разнообразные типы голландцев и голландок, этюды скота среди нерусских пейзажей и т.д. Заинтриговывал сам факт такой странности – почему понадобилось готовому и зрелому художнику поступать еще в ученики Академии и конкурировать с какими-то недоучками?

Тогда же было приобретено для собрания Тенишевой несколько этюдов Браза, и я постепенно познакомился с заинтересовавшим меня автором. Оказался он воспитанным молодым человеком, одётым не без изящества и опять-таки – по-заграничному. Сразу обнаружилось, что он отлично знает художественную жизнь Мюнхена и Амстердама и живо интересуется как новой живописью, так и музейной стариной. Манера держать себя у Браза была простая, лишенная всякого позирования, но во всем сказывалась какая-то уверенность, точно этому плотному, высокому, но чуть сутулому человеку не двадцать три года, а за тридцать. Тут же объяснилась помянутая странность – поступление Браза в русскую Академию; поступил он в нее вовсе не для учения («учиться» ему уже было нечему – тем более что он успел до заграничной поездки пройти курс славившейся тогда одесской школы), а для того, чтобы снискать совершенно необходимое ему как еврею *звание*. Это звание он тогда же и получил, после чего его отношение к Академии прекратилось и возобновилось только во время революции, когда Осип Эммануилович был избран в академики и в члены совета.

В 1895 году «Мир искусства» еще не существовал; мало того, наш интимный кружок не представлял собой какого-либо подобия общества. Браз остался тогда в стороне, тем более что и я, «открывший» Браза, вскоре после знакомства с ним отправился в Париж, где и прожил с коротким перерывом следующие три года. Однако, когда в 1897 году Дягилев затеял свою первую выставку, Браз был приглашен участвовать в ней и сразу занял то положение среди нас, которое за ним осталось в течение всей дальнейшей деятельности



О. Браз. Портрет А.П.Чехова

кружка, ставшего в 1899 году обществом «Мир искусства». Как член этого общества Браз, однако, занял место в той части его, которую можно бы назвать «оппозицией», и оппозиция эта была скорее правого, нежели левого толка. Будучи столь же строг к другим, как и к себе, он бывал не согласен с приглашением новых участников, часто выражал недовольство слишком диктаторскими замашками Дягилева и настаивал на более строгом соблюдении устава, с которым наш «вождь» обращался довольно свободно. Получились даже в 1903 году довольно серьезные разногласия по вопросу о жюри и о полномочиях нашего председателя, вследствие чего Дягилев отстранился от созданного им общества. Это привело к созданию «Союза русских художников», после же новой «сецессии», в 1910 году, – к возобновлению «Мира искусства», но уже без участия Дягилева. И в «Союзе», и в новом «Мире искусства» Браз продолжал играть очень значительную роль.

За эти же годы Браз успел занять в русском обществе видное положение и как живописец. Особенный успех имели его портреты, среди коих несколько даже произвели сенсацию. Профильный портрет дамы в красном, портрет дамы в вечернем платье, портрет-этюд художницы в обстановке 1830-х годов, портрет старика акварелиста А.П.Соколова и портреты художников Иванова и Первухина поражали как жизненностью, так и своим высоким техническим мастерством. Присущи им были и те черты, которые выдвинули Браза еще в стенах Академии, – какая-то зрелость вкуса и какой-то «европеизм». Место же в первом ряду среди русских портретистов, почти рядом с Репиным и Серовым, Браз занял, когда он с необычайной удачей исполнил (по заказу совета Третьяковской галереи?) свой знаменитый портрет Чехова. Дался этот портрет ему не легко и не сразу; помучился он с ним – больше всего из-за причуд самого Антона Павловича, но в конце концов художник одолел трудности задачи. Не все были согласны с таким Чеховым. Многим портрет показался слишком «прозаичным», будничным. Мне же думается, что будущие поколения будут как раз особенно благодарны Бразу за то, что он оставил о внешности писателя абсолютно объективный «документ». Никакие комментарии, никакие подчеркивания не выступают здесь вперед, художник со своим личным мнением как бы стушевался перед тем, кого ему надлежало изобразить... В этом смысле как этот портрет, так и многие другие портреты Браза ближе подходят к объективным портретам Перова и Крамского, нежели к «подчеркнутым» портретам (иногда слегка, а иногда и чрезмерно подчеркнутым) – Репина и Серова.

Этот *реалистический объективизм*, это правдолюбие являются вместе с его изощренной культурностью наиболее характерными чертами не только Браза, как художника, но и Браза, как человека. Даже в подборе его коллекций сказались те же черты – и в них нужно искать основание того предпочтения, которое он питал к голландцам XVII века и к нидерландским примитивам XV века перед всем остальным. Чем картина была «скромнее» и чем больше в ней было простого отражения жизни, тем она была ему дороже. С годами и благодаря «случайностям находок» собрание Браза, столь варварски у него затем отнятое большевиками, обогатилось и произведениями итальянцев эпохи Возрождения, и фламандцами эпохи барокко (особенно он гордился чудесными картинами Йорданса и Рубенса), а также французскими и русскими художниками XVIII века. Но хоть он и очень ценил все эти произведения, соответствовавшие известным отступлениям в его основном вкусе, однако все же сердечные его симпатии клонили к незатейливым изобразителям простой правды, которые так любовно передавали и свой родной пейзаж, и всевозможные

моменты повседневной жизни. Он не уставал указывать на тонкую прелесть их «списанных с натуры» красок, на их поэтичность, на характерность выбранных мотивов, на удивительную передачу атмосферы.

Но в еще гораздо большей степени Браз выражал свое «правдолюбие» в общении с тем тесным кругом лиц, с которыми он дружил. Иные, любя и ценя эту черту в нем, считали все же подчас, что он пересаливает, и даже, что он бывает «несносен». Но Браз, сознавая, что его мания говорить всем правду может быть подчас неуместной, не был в состоянии справиться с тем, что в нем было чертой прямо-таки *органической* и что нередко вырывалось у него помимо его собственной воли. Он *не мог* не сказать правды и он болезненно переносил, когда слышал произнесенную при нем ложь – или то, что ему таковой казалось. Случалось, что он своим отказом допущения каких-либо компромиссов действительно переходил через границу общепринятых условностей. Часто он за компромисс принимал то, что было продиктовано простой вежливостью или же потребностью тоньше нюансировать тот или иной приговор. Но почти всегда в таких случаях Браз *принципиально* был прав. И разве вообще пересол в этой области подлежит осуждению? Разве не ценна в некоторых людях эта склонность к пересолу в справедливости? Во всяком случае, это более ценно, нежели черта обратная. Вот способностью, смотря по обстоятельствам, «складывать душу» Браз не обладал ни в малейшей степени, и именно эта его неспособность была тем, что особенно ценили в нем друзья, не исключая и тех, кого он нет-нет и обидит.

Мои дружеские чувства к Бразу были основаны именно на этой черте (которой я лично обладаю в несравненно меньшей степени), но они были основаны еще и на его беззаветной любви к искусству, выражавшейся как в его личном творчестве, так и в его любовании произведениями других художников, старых и новых. Я думаю, что самым тяжелым, что было им испытано во время тех незаслуженных и бессмысленных страданий, в которые его повергла советская власть, было именно то, что он был лишен в течение очень долгого периода возможности заниматься живописью и получать какие-либо художественные впечатления от творчества других. Не раз в Париже он признавался, что после многих месяцев сидения на Лубянке под непрерывным страхом быть без суда и без вины расстрелянным, он как бы *ожил*... когда очутился на каторге – попав в Соловки. Это «оживление» надо понимать весьма и весьма относительно. Ужасов и лишений он натерпелся и там немало, и главной его пыткой было постоянное унижение человеческого достоинства. Но в отношении к самому Бразу местные власти обнаружили скорее некоторую снисходительность – и то, что ему разрешили делать зарисовки знаменитого монастыря-крепости, и то, что он был допущен как «спец» до изучения остатков тех исторических памятников, которые чудом уцелели после разграбления когда-то знаменитой ризницы, – это позволило ему считать период каторги за «сравнительно сносный»*. Еще более полегчало Бразу, когда его перевели в Новгород на положение ссыльного. В древнем городе он нашел для души еще более обильную пищу, и она была тем более питательной, что до тех пор он, как многие другие «петербуржцы» (Браз за двадцать лет своего пребывания на

* Во время пребывания в заключении, на каторге и в ссылке до Браза не дошло известие о смерти его старшего сына, погибшего в Берлине. Не знал он и того, что лишился своих коллекций. Какой-то особенный садизм власть проявила в том, что конфискация имущества, оставленного в течение трех лет под печатью, произошла одновременно с тем, когда Браз был «помилован» и ему была дана возможность вернуться в Петербург.

берегах Невы успел из одессита превратиться в настоящего петербуржца), мало интересовался русскими древностями, теперь же он знакомился с ними, как бы «открывая» всю еще недостаточно оцененную их прелесть. В то же время он писал этюд за этюдом с натуры и снова взялся за портреты. Свои превосходные акварельные виды Новгорода Бразу удалось вывезти из России, и он выставлял их в галерее В.О.Гиршмана вскоре после своего переселения из Берлина в Париж.

Однако любовь Браза к искусству выражалась, пожалуй, еще более ярко в его собирательстве и не в самом факте какого-то «стяжания», а в том, что он чувствовал действительно непреодолимую потребность окружать себя прекрасными вещами, «возиться» с ними, изучать их. Громадный опыт Браз приобрел при этом на своей собственной коллекции в том, что он сам реставрировал свои старинные картины и возвращал им их прежний блеск и красочность. Большое наслаждение я испытывал, когда случалось вместе с ним любоваться каким-нибудь «чрезвычайно» прекрасным художественным произведением, но очень привлекательно было в нем и то, как он выискивал в произведении скромном, а то даже и не вполне удачном – черты красоты и поэтичности. В эти минуты он весь преображался. Куда девалась горечь его скепсиса, его привычка «ничего ниоткуда не ожидать хорошего»! Указывая на ту или другую особенность колорита, техники или замысла в картине, осторожно и любовно поворачивая в руках какую-либо бронзовую фигурку, Браз буквально весь преображался и своим восторгом, своим умилением заражал тех, с кем он делился радостями. Как печально, что уж никогда больше я не увижу той его счастливой улыбки, которая появлялась в такие минуты и которая тем более трогала, что она озаряла лицо, носившее явные следы самых тяжелых испытаний!..

1936, 28 ноября

«ОТ ИМПЕРАТОРСКОГО ЭРМИТАЖА К БЛОШИНОМУ РЫНКУ»

Довольно затруднительно писать об этой русской книге по-русски. Невольно тянет самому прибегнуть к тому языку, на котором она написана – до того элегантно и красочно звучит ее изложение «на языке Вольтера и Бодлера», на языке, ставшем «своим» для автора с самых младенческих лет...

Однако да не подумают, что если я начинаю с языка, то это значит, что книга Трофимова* – лишь особенно удавшееся словесное упражнение. Напротив, большого и серьезного внимания заслуживает самое содержание книги – то, о чем рассказывает автор, но при этом все же особенно поражает язык – если хотите, несколько манерный, слишком отделанный, слишком прециозный[1], однако ни в чем не выдающий своей принадлежности иностранцу, человеку русскому и даже типично русскому, которого общая для нас судьба оторвала от родины и пригнала вот сюда – к этим далеким берегам, в эти чужие условия жизни.

* *André Trofimoff.* «Du musée de l'Ermitage au Marché aux Puces». Paris, Les Argonautes, 1936. [*Андре Трофимофф.* От Императорского Эрмитажа к Блошиному рынку. Париж, 1936].

«Разрушение целой империи, целого мира доказало мне суетность всего». «Мне остаются лишь воспоминания о прекрасном путешествии, некоторые этапы которого я и пожелал здесь передать; это путь, который постепенно привел меня к прекрасным художествам и к древности, затем к дворцу Эрмитажа и который, свернув в сторону, довел меня – к Блошиному рынку». Такими строками кончает Трофимов свою печальную повесть или объясняет ее несколько интригующее название. Действительно, до известной степени эти строки соответствуют содержанию, они передают как бы основной план книги. Тем не менее эта préraison[2], которая с таким же успехом могла бы стоять в начале «путешествия», требует некоторых оговорок, и главной среди них является то, что как раз о конечном этапе, о Блошином рынке – о парижском «Marché aux Puces» – говорится до странности мало, да не так уж много говорится и об Эрмитаже. Последнее замечание, впрочем, является скорее выражением личных моих чувств к Эрмитажу – ведь и я в течение всего своего сознательного существования был тесно связан с нашим чудесным, ныне столь варварски ограбленным музеем. По прочтении же того, что Трофимов рассказал об Эрмитаже, у меня невольно вырвалось восклицание: «Как, только-то», – до того хотелось услышать на эту тему побольше от кого-то, кто был в Эрмитаже своим человеком, знал его, как свой собственный дом и в течение нескольких лет почти сросся с ним...

Впрочем, все это не упрек, и все это, повторяю, нечто очень *личное*. Если же личное оставить, то придется признать, что место, отведенное, собственно говоря, Эрмитажу, вполне соответствует, ну, скажем, «ритму» всей книги. А в этом ритме (так же, как и в языке) главная ее прелесть, ее грация. Автора, пожелавшего почему-то скрыть свою настоящую фамилию под мало декоративным псевдонимом, я имею удовольствие знать с давних пор и за это время успел вполне оценить всю его неподражаемую оригинальность – ту причудливость даже, которая составляет как бы самый его жизненный стиль. И вот этот стиль (le style c'est l'homme[3]) «мнимого» г.Трофимова нашел себе отражение до того отчетливо и ярко, что, читая книгу, все время как бы видишь и слышишь его самого, находишься под его обаянием. В чарующем же причудливом стиле Трофимова уживаются в очень своеобразной дозировке весьма разнообразные чувства, переплетенные весьма извилистыми узорами мысли. Очень на чем-либо *настаивать* он не любит. С кажущеюся беспечностью переходит автор от одного к другому, лишь как бы слегка касаясь тех самых предметов, которые он же сам выставляет как для него – «главные». Но тем более остро, а подчас и щемяще-остро звучат под кружевом causerie[4], граничащей с салонным балагурством или с остроумием монденного[5] conférencier[6] ноты самых искренних чувствований.

В г.Трофимове сидит нечто, что он унаследовал от своих дедов – от тех людей XVIII века, которые, напитавшись философским скепсисом и научившись не хуже каких-либо версальских маркизов предаваться «мариводажу»[7], тем не менее оставались насквозь русскими людьми и даже русскими патриотами. Но деды, поругивая, как полагалось, матушку Россию, охотно и часто покидая ее, возвращались в нее, когда им хотелось, – и потому не ведали даже того, до чего она им дорогá, до чего она им необходима. Внук же, очутившись уже «*без надежды возврата*» в тех самых «заграницах», на боготворении которых и он вырос, познал всю горечь невозможности снова окунуться в ту атмосферу, которая была с детских лет настоящей основой всего его жизненного счастья. Книга Трофимова и исполнена подлинной ностальгии. Если она нигде и не доходит до настоящей патетики («неприемлемой для человека

светского воспитания»), то все же она действует даже там, где автор прибегает к шуткам и остротам.

Книга разделена на 5 глав: 1) Метаморфозы, 2) Встреча с искусством, 3) Моя провинция, 4) Моя деревня, 5) Старая Россия, но деление это не выдержано строго, и многое такое, что попало в одну главу, могло бы фигурировать в другой. Более всего выдержанной является глава «Моя деревня», в которой описывается родная усадьба г.Трофимова и соседнее с ней – знаменитое аристократическое гнездо Марьино, некогда принадлежавшее Строгановым, а впоследствии Голицыным. Тут же представлены уголки характерного русского пейзажа, как в пределах помещичьего парка, так и на приволье. Если к этому присовокупить то, что Трофимов рассказывает про всяких старосветских людей, про именинный день одной знатной особы в глухой провинции, а также массу разбросанных по книге отдельных черточек, то получится яркая картина того самого, очень своеобразного и не лишенного прелести мира, который мы все знали. Сейчас издали, разглядывая этот мир в какой-то волшебный телескоп, разглядывая эти мелькающие мимо тени, даже те из нас, кто, находясь в том мире, порядочно-таки скучал, забывают о скуке. И скорее берет досада, что нет сил задержать мелькание этих теней, фиксировать подольше какое-либо отдельное видение или даже погрузиться самому в это зачарованное царство прошлого!

Свою книгу г.Трофимов называет «путешествием», однако не с каким-либо бедекером[8] имеет она общее, а скорее она может послужить таким «телескопом во времени». Сам он в одном месте с настоящим поэтическим чувством говорит о той ворожбе, которой он предается вечером в своем убогом отельном номере. «С каким нетерпением жду я вечера, когда, наконец, является возможность покинуть пандемониум[9] (парижской сутолоки) и затвориться в моем Эрмитаже, в той комнатке под самой крышей, которую я убрал воспоминаниями – целой картинной галереей своих мечтаний. Быстро глотаю я свой ужин в Rendez-vous des Cochers[10] и бегу к себе. Наглухо замкнув дверь, я закрываю и ставни, к которым прильнула ночь. И тогда, став отшельником, я зажигаю лампу и раскрываю свои старые тетради. В такие минуты я совершенно удовлетворен, я богач. Невидимые присутствия заполняют комнату, зеркало над камином туманится и отражает загадки. Ах, окунуть бы руку в эту воду, схватить бы эти загадки и вытащить их на поверхность!»

Такая таинственная операция почти всегда удается Трофимову, и, читая его записи, мы вместе с ним можем насладиться вызванными им из Леты видениями... Но наслаждаемся мы и тогда, когда Трофимов рассказывает об этом самом пандемониуме парижской суеты, о том, что он олицетворяет словами «Marché aux Puces»[11]. Сколько отличных слов он находит, чтобы выразить все свое отвращение к той меркантильной возне с искусством, которой ему, когда-то занятому благородным делом охраны художественных сокровищ российской короны, приходится заниматься для снискания хлеба насущного. И разве, действительно, не каверза каких-то адских глумливых сил привела его, подлинного эстета, истинного поклонника Аполлона, на грязное торжище, превратила его из брезгливого и все же жадного до коллекционерских авантюр человека – в действующее лицо самой этой копошащейся Cour des Miracles?[12]

Впрочем, исповедь г.Трофимова приобретает для всех нас эмигрантов особое значение. Разве не для очень многих из нас то самое, что некогда служило блаженству некоего otium cum dignitate[13], превратилось в лишенное всякой dignitas[14] средство заработка и наживы? Разве каждый из нас не чувству-

ет моментами потребности куда-то укрыться – уйти в свой Эрмитаж, в свою пустыньку, хотя бы это был сарай с дырявой крышей – только бы иметь возможность отдаться той ворожбе, о которой пишет г.Трофимов.

1936, 5 декабря

[1] точный, ясный (от *précision*)
[2] мотив
[3] «стиль – это человек»
[4] светской болтовни
[5] светского (от *homme du monde* – светский человек)
[6] оратора
[7] от *marivaudage* – жеманство, вычурность
[8] путеводитель, издаваемый немецкой фирмой Бедекер
[9] вертеп
[10] кафе «Свидание кучеров»
[11] Блошиный рынок
[12] «Двор чудес»
[13] *зд.* достойного безделья (лат.)
[14] достоинства (лат.)

ВЫСТАВКА РУБЕНСА

I

Мне противно изображать все время брюзгу, которому никак не угодишь. Но что поделаешь, если мой идеал исторической выставки вроде той, что сейчас устроена под именем Рубенса, совершенно иной, и мои требования несравненно более высоки, нежели то осуществление, которое мы видим. Что поделаешь, если это осуществление оказывается недостойным ни самой темы, ни того места, в котором это осуществление происходит? Ведь Париж как-никак продолжает являться одним из важнейших культурных центров вселенной. Noblesse oblige[1]. Раз такой город затевает торжественное поминание одного из величайших художников всей истории искусства, то мы вправе ожидать (точнее мы не можем не ожидать), что эта задача будет исполнена достойным образом и что будут приложены к тому чрезвычайные усилия.

И Париж *может* при случае блеснуть так, как ни одна другая мировая столица. Так удалось ему в 1930 году устроить *потрясающую* выставку Делакруа, так удалось в прошлом году показать парижанам квинтэссенцию итальянского искусства за много веков, так даже в нынешнем году была устроена изумительная выставка Гро и его окружения. Имея такие примеры, повторяю, можно было ожидать, что и выставка Рубенса будет событием исключительного значения, что, знакомя публику с одним из самых «светлых богов искусства», с одним из самых грандиозных творческих гениев, Париж захочет создать нечто достойное как себя, так и предпринятой задачи. Но вот при всей своей неохоте придираться я не могу скрыть глубокого разочарования. Да и пора вообще запротестовать против всей этой, поистине халтурной манеры устраивать такие «художественные манифестации», претендующие на значение известных апофеозов. Не достаточно приглашать в Comité d'honneur[2] в сотый раз все тех же «первопланных персонажей» (из которых многие и на выставку не пожалуют), не достаточно создать всякие еще комитеты, не достаточно привести в каталоге в качестве торжественного документа еще одно очередное письмо г.Жамо к директору Национальных музеев с прибавлением к тому статьи дипломата дружественной державы о Рубенсе как о дипломате, чтобы задача оказалась выполненной. Следовало, *особенно в данном случае*, лучше осознать, что именно предпринято, кого взялись чествовать, а взявшись за такую поис-

тине *роскошную* задачу, следовало самим блеснуть роскошью. И не роскошь какой-либо présentation[3] я имею при этом в виду, а роскошь в подборе выставляемого, в продуманности плана, в создании такого содержания выставки, которое помогло бы сохранить память о ней как о каком-то празднике. Выставке Рубенса не хватает пиетета. Картин на выставке собрано немало, но *Рубенс* в этом подборе играет стушеванную роль; он не выдвинут, он заслонен, и уж никак не скажешь, что Рубенс предстал во всей своей грандиозности.

Когда в несколько скомканной форме я писал запоздалый отчет о выставке Сезанна, я озадачил некоторых читателей тем, что отказался признать в экском отшельнике *великого* художника. Признавая за ним значение замечательного живописца, какого-то «ясновидца краски», отдавая должное его фанатической честности в искании передачи видимости, я все же не мог не упомянуть об его тупости и ограниченности. И тогда кое-кого такое суждение мое возмутило. Как можно было так говорить о художнике, которого с начала XX века передовая критика возвела в какой-то абсолют? Иные меня даже заподозрили в каком-то подкапывании под авторитеты, другие – в суетной мании «вечной переоценки». И вот мне представляется случай, чтобы, не отрекаясь от тогдашних своих слов, разъяснить свою мысль. Для разъяснения ее стоит просто указать – на Рубенса.

Нельзя не считаться с тем, что в прошлом искусства имеются *вершины*. Именно эти вершины и создают «*меру* вещей». Можно, разумеется, посмеиваться над наивностью какого-либо Роже де Пиля, который в дни Луи Католрза составил табель о рангах для художников и расположил лучших из них по количеству тех баллов, которых он каждого из знаменитых мастеров самолично удостоил. Не подлежит сомнению и то, что все те, кого Аполлон отметил своей благодатью, составляют *одну семью* и что в основе своей даже какой-либо скромный иллюстратор (скажем, Ходовецкий или Гаварни), раз в нем живет подлинный огонь искусства, – «одного поля ягода» с теми, кого почитают как «сверхчеловеческих гениев». И все же наличие этих «сверхчеловеческих гениев» (хотя бы происходящих из той же «общей семьи») есть *факт*, и именно *этот факт* обязывает к тому, чтобы мы не впадали в ошибку бессмысленного нивелирования. Ничего не поделаешь с тем, что Пушкин, Моцарт, Гете, Рафаэль, Леонардо, Бах, Тициан, Дюрер, Шекспир, Микеланджело *выдаются* даже среди самой высокой цепи соплеменных гор. И отрицать это глупо уже потому, что самое признание этих высот есть нечто для нашего человеческого сознания «лестное», душу возвышающее... Так вот и Рубенс принадлежит именно к вершинам над вершинами, и хоть и очень хороша вся фламандская школа в целом, однако именно он выделяется в ней, некий Горизонкар...[4]

Недаром искусство в целом называют божественным и усматривается в нем какое-то свидетельство нашей человеческой царственности. Однако хоть и отрадно искусство в целом, хоть утешительно в нем то, что свидетельствует о реальном существовании какого-то верховного начала, все же только на отдельных примерах мы удостоверяемся, уже без возможности сомнения, в том, что искусство есть *чудо*. Образ «Парнаса» – не простая риторическая аллегория, а подлинная быль, и в этом убеждаешься каждый раз, когда охватывает нас художественный восторг, вызываемый искусством помянутых «сверхчеловеческих гениев». «На то» даже и существует искусство, чтобы этот восторг возбуждать...

Возможно, впрочем, что устроителям нынешней выставки «не хватило пороху» потому как раз, что Рубенс почему-то сейчас вообще не в очень большой милости. Прецедентов такому явлению немало. Так было с Рафаэлем, так

было со всем искусством готики или Византии. Рубенс, что называется, не «созвучен эпохе». Все заучили, как урок, что Рубенс – глава фламандской школы, все знают, что он очень знаменит, что за его картины платят большие деньги, все приходящие на выставку стараются себя настроить на юбилейный лад, и то и дело слышишь там заученные фразы – C'est formidable! Quelle puissance!..[5] Но вне выставки по-прежнему слышишь отзывы о Рубенсе несравненно менее лестные, и мне самому часто предлагают давно знакомые вопросы: «Неужели вы любите Рубенса, ведь это сплошная мясная лавка! Что хорошего в искусстве, в котором нет и капли чего-либо возвышенного?» Такое ходячее мнение о Рубенсе выставка едва ли изменит. Уже потому она не изменит, что Рубенс на ней представлен хуже, чем в Лувре, а как раз в Лувре, в котором Рубенс представлен необычайно богато, о нем получается скорее однобокое и не совсем верное представление.

Дело в том, что половину той массы картин мастера, которой обладает главный Национальный музей Франции, составляет «галерея Люксембурга» – иначе говоря, та серия композиций, которую выписанный из Антверпена художник в 1620-х годах исполнил по заказу королевы-матери Марии де Медичи, пожелавшей создать себе тем самым рукотворный памятник на вечные времена. Но даже те, кто хорошо знают Рубенса, кто принял его в сердце, бывают смущены этой «летописью в картинах», в которых историческая правда извращена во всех смыслах и которая целиком представляет собой некую «куртизанскую оду», едва ли отвечавшую внутренним убеждениям Рубенса. К тому же в этой необыкновенно быстро сданной работе мастеру принадлежат лишь замыслы, некоторые куски и общее руководство, тогда как фактически она исполнена его учениками, вследствие чего приходится как-то выискивать в ней Рубенса, что, разумеется, не под силу людям непосвященным. Я убежден, что именно впечатление, производимое «Люксембургской галереей», больше всего повредило репутации Рубенса в Париже, а оттуда и на всем свете, и именно потому, что получилось такое печальное недоразумение, следовало бы Парижу найти способы, которые бы это недоразумение разъяснили.

Париж *обязан* сделать это из одного чувства благодарности – ведь многое лучшее, что создало французское искусство, имеет своим источником восторг художников французской школы как раз от Рубенса. Без Рубенса нельзя себе представить появления ни Ватто, ни Ларжильера, ни Буше, ни Фрагонара, ни Делакруа, ни Ренуара. Увлечение Рубенсом помогло французской живописной школе освободиться от известной склонности к формализму, оно научило упоению красками, оно посвятило во все прельщения живописной магии. Лишь с момента, когда во второй половине XVII века французские художники вопреки всем заветам классицизма «открыли» Рубенса, когда почти одновременно с этим к французской школе примкнул «земляк» Рубенса – Ватто, впитавший в себя еще на родине рубенсовскую стихию, с этого момента французское искусство становится свободным, ярким, наполненным соками, становится близким к жизни и входит в обладание всего того, что в течение двух веков обеспечивает за ним главенствующую роль...

О том, что все же есть хорошего, превосходного и вполне *достойного* Рубенса на выставке, я буду говорить в следующем письме, но здесь, чтобы покончить со своим «брюзжанием», да позволено мне будет указать на несколько странностей. Разве не странно хотя бы то, что на выставке, озаглавленной Рубенсом, из 113 картин всего 42 принадлежат ему? Не странно ли и то, что меньше половины этих, не принадлежащих самому Рубенсу картин выдают его влияние или хотя бы «родственны ему», тогда как другие картины

ничего общего с ним не имеют? Быть может, все эти странности получились из-за того, что многие иностранные собрания отказались предоставить свои сокровища на выставку в Париж – «в столь тревожное время»? Однако и в самой Франции, и в том же Париже, в том же Лувре разве не нашлось бы достаточно примеров искусства Рубенса и его ближайших сотрудников, чтобы заполнить «до отказа» не только те залы Оранжери, в которых теперь ютится выставка, но и все то помещение, которое отдано под «Ненюфары» Моне? А затем, почему было ограничивать выставку одними *картинами* Рубенса и его школы? Почему на нее не попали ни рисунки, ни шпалеры, вытканные по его картонам? Почему получилась в отношении самого роскошного и пышного художника такая «скромность»? Почему поминание об этом удивительном «богаче» получило характер какого-то убожества, чего-то даже наспех сколоченного?

Не заслуживает упреков один только каталог, составленный с той научной основательностью, с той тщательностью, к которым приучил нас автор его – г. Стерлинг. Но тем более досадно, что и каталог этот, благодаря дефектам самой выставки, представляется чем-то случайным, фрагментарным и ограниченным...

1936, 12 декабря

II

Я очень немилостиво отнесся в прошлом письме к организации рубенсовской выставки. Организация ее, действительно, никуда не годится. Это не обдуманный, пиететный апофеоз, а просто случайный набор того, что удалось достать из иностранных музеев с прибавлением того, что еще легче было просто перевезти из Лувра. Но я уже писал, что выставка все же содержит немало прекрасного, и к этому прекрасному я и хочу сегодня обратиться. Часть (слишком *малая*) этого прекрасного принадлежит самому главе фламандской школы, кое-что его сподвижникам, а кое-что и художникам, ничего общего с ним не имеющим.

Из произведений Рубенса я не буду касаться совсем тех, что перевезены из Лувра, хотя, разумеется, такая (не совсем оконченная, но, пожалуй, тем более интересная) картина, как портрет второй жены художника с детьми, относится к самому чудесному, что им создано; из других же картин я хочу выделить следующие: «Вакханалию» Берлинского музея, «Fête galante»[6] и несколько пейзажей. Этот список можно еще удлинить двумя проектами триумфальных арок и целым рядом других изумительных эскизов, но место не позволяет ими заняться подробно, и потому я просто «укажу» на них. Укажу и на громадный триптих, посвященный св.Стефану, водруженный в центре левой стены большого зала, и на «Снятие с креста», предназначенное служить как бы заключительным аккордом выставки. Эти два произведения заслуживают особого внимания, как известного рода «*редкости*». Даже многие из специально изучавших творение Рубенса не добирались до этих картин – сохранившихся в провинциальном музее. Теперь же их видишь здесь, в Париже, и хотя они и не принадлежат к лучшему из созданного Рубенсом, хотя в них несомненно значительная часть выполнения принадлежит ученикам и помощникам, однако провинциальный Валансьен все же вправе гордиться обладанием такими монументальными произведениями одного из величайших художников истории искусства. Особенно патетично «Снятие с креста», в котором Рубенс, трактовавший этот сюжет много раз, представил тот момент, когда тело Спасителя

повисло на одной еще пригвожденной руке, между тем, как Божья Матерь протягивает руки, стремясь заключить в них Сына...

И какой контраст рядом с такой картиной «Вакханалия» Берлинского музея! Вопрос, чье имя должно стоять под этим несомненным шедевром, не имеет большого значения, тем более что окончательного решения этот вопрос все равно никогда не получит. Очень возможно, что в значительной степени эта «Вакханалия», действительно, принадлежит юному Ван Дейку, состоявшему в те годы чем-то вроде alter ego[7] при Рубенсе; возможно даже, что имеющие особенный успех на выставке этюды головы негра (того самого негра, который фигурирует и на описываемой «Вакханалии») тоже свидетельствуют о мастерстве гениального ученика гениального учителя. Тем не менее *имя Рубенса*, всегда стоявшее под этой картиной, более обосновано, так как и весь ее замысел, и весь ее дух, и вся ее композиция восходят к тому, кого следует почитать не только за *главу* фламандской школы, но и за ее *создателя*, за того, кто «изобрел» все элементы, из которых складывается ее самобытность и ее отличие от всего остального.

Когда Рубенса выставляют за какого-то *лучшего* воплотителя исконно заложенных в нацию идеалов, то делают серьезную ошибку. Во всяком случае, этих идеалов до него просто в искусстве Фландрии не появлялось. Была в Антверпене превосходная школа гильдии живописцев, в разных городах насчитывали много отличных мастеров и подмастерьев, назубок заучивших все тогдашние художественные премудрости. Но пришел Рубенс – и вдруг весь этот арсенал мертвой премудрости ожил, озарился, приобрел совершенно новый, неведомый и нечаянный смысл. Совершилось именно *чудо*, причем чудотворцем было одно единственное лицо – Рубенс. Вполне естественно, что и со смертью чудотворца этот «праздник» фламандской живописи, длившийся все сорок лет сознательного творчества мастера, кончился; огни потухли, все точно покрылось пеплом, съежилось, омертвело, и наступили *будни* – и это несмотря на то, что продолжали жить и творить такие гиганты, как Йорданс, такие подлинные виртуозы, как Дипенбек, Тюльден, Схют, Снейдерс*. Отлетел дух животворящий, и фламандская школа, как «чудо», прекратила свое существование... После Рубенса остались еще «заветы», и эти заветы не потеряли своей силы даже в наше время, но странным образом к ним скорее приноравливались иностранцы, особенно французы, начиная с Ватто и с Ларжильера, и менее всего «рубенсизма» осталось на родине его, в той самой Фландрии, которая в дни полного расцвета Рубенса томилась под пятой чужеземного ига и которая, напротив, теперь дышит полной грудью, получив долгожданную независимость.

«Вакханалию» Берлинского музея можно назвать и «Шествием Силена», но на самом деле это – не шествие, а некое топтание на месте. Далеко эта компания, имеющая своим центром отяжелевшую и от жира и от выпитого вина тушу «бахусова дяденьки», не уйдет. Еще несколько шагов босые ступни сделают, но затем громаду не станет никому по силам удержать, она рухнет всей своей тяжестью на землю, заснет и захрапит. Вместе с ней повалится и этот веселый паниск, что ведет Силена под руку, и этот пьяница, что на ходу пытается еще пить из чаши, и этот безобразный музыкант, что дудит на дудке, и

* Не продолжался бы «праздник», если бы даже остался жить Ван Дейк, на самом деле скончавшийся уже через год после смерти Рубенса и к тому же променявший родину на Англию. Не продолжался бы уже потому, что при всей чудесной одаренности Ван Дейка, он же был натурой бесконечно менее могучей, щедрой и яркой, нежели его учитель.

этот негр, что силится удержать зашатавшегося вождя, схватив отвислую его кожу. Вповалку с ними улягутся и опьяневшая, лакомая до винограда, тигрица, и эти трое очаровательных малюток, что играют с плодами, и этот мальчишка, что с таким отважным видом совершает «натуральное возлияние», и эта веселая бабенка, которую обнимает фавн, нашептывающий в то же время весьма соблазнительные слова красивой блондинке. Последняя на редкость мила; побрякивая бубном, она приглашает своих товарищей к пляскам и к утехам любви, но им едва ли до того...

Вот что выражает, вот «куда клонит» картина Рубенса, вот как можно рассказать ее сюжет. Но можно ли описать то, что она представляет собой в смысле *живописи*? Можно ли словами передать, до чего все это связано, до чего все это сочно? Писана картина маслом (да и вообще достоверно известно, что Рубенс писал свои картины именно *маслом*), но в таком случае это совсем не то масло, которое мы теперь употребляем. Это какой-то совсем иной «медиум», несравненно более текучий, податливый и в то же время более сочный, более «содержательный». Делакруа *почти* разгадал секрет этой техники, но и его живопись все же не так прозрачна, ясна и легка, как живопись Рубенса. А эти краски! Не отдельные *цвета*, а та игра оттенков, из которых складывается колорит Рубенса, который умел оставаться красочным даже там, где он бывал откровенно «монохромным», где скорее рисовал и тонировал, в горячке набрасывая «первые мысли». В окончательных же картинах мастер распоряжается полным оркестром. Все сияет, все светится и искрится; все гудит и звенит! А между тем попробуйте делать «красочную опись» какой-либо его картине, и вы убедитесь, что определенных красочных пятен окажется до странности мало. Так, на «Вакханалии» единственный «определенный цвет» это красный – на плаще, в который завернута «хорошенькая» танцовщица и который, ничем не придерживаемый, сейчас соскользнет к ее ногам. Все остальное – это разные оттенки «телесности», в состав которой, однако, входит вся богатая палитра Рубенса.

По этой картине и по целому ряду подобных, в которых воспевается культ Бахуса и которые могли бы служить украшением какого-либо храма, посвященного этому божеству, можно было бы сделать заключение, что Рубенс сам был великим любителем выпивки и что вообще его жизненное credo[8] было далеко от какой-либо более возвышенной философии. На самом же деле, в жизни Рубенс отличался редкой умеренностью, а по своим убеждениям склонялся к тому соединению античного стоицизма с христианской моралью, которое легло в основание всей гуманистической культуры. При этом и требования строжайшей инквизиции не могли бы обвинить его в пренебрежении велениями церкви. День свой художник начинал не иначе, как с выслушивания мессы в капелле, составлявшей часть его роскошного дворца в Антверпене, а рано объявившиеся признаки подагры помогли со своей стороны ему воздерживаться от излишнего чревоугодия. Такие картины, как «Вакханалия», поэтому отнюдь не воплощение «личных мечтаний», это чисто поэтические фантазии, складывающиеся в своеобразную систему обожествления всего плотского. Вообще же, будучи верующим католиком и величайшим знатоком древних, Рубенс имел все же абсолютно независимые взгляды на все. Принято считать, что Рубенс населил христианское царствие небесное языческими богами, но это не так. Он и христианский рай, и Олимп, и самую обыденную современность населял существами собственного изобретения – какими-то вечно радостными, мощными, дышащими здоровьем – необычайно живучими и жизненными олицетворениями своей эпохи и своей культуры. То, что робко прогляды-

вает в глубине картин его предшественников с самых дней «Возрождения»: *радость бытия*, благословение плоти стало петь в его искусстве столь победные гимны, что для людей с обостренной нервностью и с изнеженной чувственностью, коими изобилует наше измотанное время, это даже подчас тягостно. Поэтому Рубенс и не принадлежит к фаворитам настоящей эпохи.

Та «Fête galante», которая имеется на выставке, принадлежит Венскому музею – вместе с мюнхенской Пинакотекой и с Эрмитажем особенно богатому произведениями Рубенса. Каталог называет эту не вполне законченную картину туманно и неточно: «Le Parc du château»[9], тогда как мы здесь находимся не в парке, а среди природы, оставленной в своем первобытном состоянии. Да и замок вдали служит только для того, чтобы указать, *откуда* именно взялось то аристократическое общество, что вблизи небольшой рощи на полянке забавляется довольно откровенным флиртованием. Замок этот не имеет ничего общего с усадьбой Стеен, которую Рубенс приобрел вскоре после своей второй женитьбы и в которой он охотно проводил время, наслаждаясь вместе с пленившей его юной женщиной приятностями сельской жизни. Однако если эта картина и не изображает ту реальную обстановку, в которой протекали последние годы художника, то она все же является отражением настроений, характерных для этих лет и еще более мечтаний Рубенса о всем недоступном уже для него «празднике молодости».

Много лет позже другой фламандец (ставший с юных лет парижанином), Антуан Ватто взялся снова за подобные темы и создал даже из них целый особый «род», получивший, быть может, и не очень обоснованное, однако все же выразительное, вполне к тому же привившееся название Fêtes galantes. И вот это название хочется теперь закрепить и за теми картинами Рубенса, в которых он как бы является предшественником Ватто. Но, разумеется, между настроениями fêtes galantes того и другого значительная разница. В картинах Рубенса чувствуется известный «фаустизм». Их писал тот досыта поживший, усталый, обремененный славой и почестями «господин», которого мы видим на гениальном автопортрете, написанном Рубенсом года за два до смерти (тоже из Венской галереи), тогда как fêtes Ватто писаны человеком еще совершенно молодым, однако уже чувствовавшим свою обреченность, внутри себя *знавшим*, что ему придется покинуть пир жизни, не испив чаши до дна, не пригубив ее даже как следует.

Сущность дела в том и другом случае полна глубокого трагизма, но тем более замечательно в своей чисто человеческой парадоксальности, что в обоих случаях художественное выражение этой сущности получило характер *праздника*! И старик, и молодой человек выразили с особой убедительностью некие мысли о чем-то самом пленительном, о том, для чего *стоит жить* и с чем особенно печально расставаться...

1936, 19 декабря

III

Рубенс поручал пейзаж в своих исторических и церковных композициях другим художникам – Вильденсу, Удену, Яну Брейгелю, и это могло бы навести на мысль, что мастер относился к этой отрасли живописи с известным предубеждением. Ведь если можно назвать в течение XVI века нескольких художников, которые писали «чистые» пейзажи, то это были редкие исключения в массе; вообще же к пейзажу относились с пренебрежением, как к чему-то более низкому, тогда как безусловно высоким и достойным искусством были

лишь те картины, в которых доминирующую роль играла человеческая фигура. Твердое знание человеческого тела являлось фундаментом всякого художественного образования, и под прекрасной, возвышенной, поэтичной картиной можно было себе скорее представить всякую картину, в которой, по примеру Микеланджело, никакой «околичности» не было изображено, нежели такую картину, в которой это «второстепенное» занимало все пространство. Правда, некоторые немцы, некоторые венецианцы и, главным образом, Брейгель Старший доказывали обратное, но претендующие на серьезность любители искусства игнорировали эти «отступления» или относились к ним как к чудачеству, как к лишь изредка допустимому баловству.

Положение стало меняться к концу XVI века, и уже знаменательно то, что из двух братьев Карраччи – главных поборников очищенного от маньеризма искусства – Агостино с особым рвением отдавался пейзажной живописи и что к наиболее выдающимся художникам в Риме около 1600 г. принадлежали пейзажисты: фламандец Пауль Бриль и немец Эльсхаймер – особенно последний, настоящий пионер во всем том подходе к природе, который стал характерным в дальнейшем для Пуссена и для Клода Лоррена, этих двух самых знаменитых пейзажистов XVII столетия. Весьма возможно, что именно Эльсхаймер в бытность юного Рубенса в Риме открыл и ему глаза. Во всяком случае, между насыщенными, «полными» формами пейзажа Эльсхаймера и тем, как изображал природу Рубенс, больше общего, нежели между отношением к природе всех трех Брейгелей и отношением к ней Рубенса. И у Рубенса отличительной чертой в изображении природы являлась «полнота форм», и в то же время ему совершенно чуждо мелочное выписывание деталей.

Однако пренебрегал Рубенс пейзажем лишь тогда, когда пейзаж должен был действительно исполнять служебную роль и являлся каким-то дополнением к главному. Но и в этих случаях прекрасно им вышколенные сотрудники писали то, что ему было «нужно» – по соображениям известного ансамбля. Эти не писанные им пейзажи были все же *его* пейзажами, и уже в них часто можно любоваться и мощным чувством природы, и глубокими знаниями, и поэтичным замыслом. Вполне естественно, что все эти черты с несравненно большей яркостью выступают там, где Рубенс сам создавал целиком «пейзажную картину», где все содержание картины сводилось именно к природе, к простору, иногда населенному всего только двумя-тремя фигурами. Именно один такой почти «точно пустой» пейзаж имеется на выставке – это картина из собрания Франца Кенигса в Харлеме, передающая эффект пробивающегося сквозь листву вечернего солнца.

Особенно же много «чистых» пейзажей относится к последним годам жизни Рубенса, и, вероятно, это находится в связи с покупкой им собственного поместья* и частыми длительными пребываниями в местности, ставшей ему особенно любезной благодаря тому, что наслаждение деревенской жизнью совпало здесь с юной красавицей Еленой Фоурмент. В этот последний период жизни созданы им такие совершенно бесподобные шедевры в этой области, как «Охота в лесу» Брюссельского музея, как «Возчики камней» в Эрмитаже, как большой «Пейзаж» в Уффици или как недавно приобретенное в Национальную галерею от герцога Бекли «Болото у леса». Но несколько пейзажных

* Уже в 1627 году Рубенс обзаводится собственной усадьбой, но это было нечто довольно скромное. Замок же Стеен он приобретает в 1635 году и в несколько лет превращает суровую, мрачную средневековую фортецу в приятное и удобное для художника обиталище. В XIX в. Стеен был, к сожалению, совершенно модернизован.

картин были написаны Рубенсом и раньше, и среди них имеются даже такие картины, которые принадлежат вообще к *лучшему* из всего им созданного. Когда я составлял свой путеводитель по Эрмитажу, то я рекомендовал людям «непосвященным» оставить попытку постичь достоинства религиозных, на современный взгляд, чересчур напыщенных, часто даже отталкивающих своим пафосом картин Рубенса и сразу обратиться к таким его произведениям, которые без лжи и притворства, вне соблазнов иезуитского барокко рисуют художника во всей пламенности его творческого вдохновения и обнаруживают его неувядаемую радость жизни, его неподдельную искренность. К таким произведениям «наиболее подлинного» Рубенса и относятся пейзажи. Точно такой же совет я могу поэтому дать и посетителям нынешней выставки, ибо она как раз содержит несколько чудесных примеров того, как Рубенс понимал природу. В них он и ненавистников своего искусства способен пленить, он более всего в них «универсален» и *безусловно* прекрасен.

Четыре пейзажные картины заслуживают особого внимания на выставке. «Блудный сын» Антверпенского музея, «Кораблекрушение .Энея» из Берлинского музея, Луврское «Утро (L'oiseleur[10])» и впервые предоставленная на публичную выставку картина из Букингемского дворца «Ферма в Лекене». Наконец, к пейзажам в сущности относится и уже помянутая нами «Fête galante».

Из этих картин «Блудный сын» может быть отнесен к пейзажам лишь с оговоркой – и не потому, что у этой картины имеется «библейский сюжет» (сразу его и не заметишь, ибо этот коленопреклоненный, почти нагой нищий, что стоит справа на коленях, явно приписан без всякой связи с остальным – только из уступки требованиям известной условности), а потому, что природу и жизнь в природе мы здесь наблюдаем и ощущаем, как-то через рамку того «жилья», которым и заполнен весь первый план. Но самое это «жилье» – не дом человека, а одно из тех сельских строений, которые соединяют в себе и конюшню, и коровник, и свинарню, и сеновал, и складочное место для всяких нужных с.х. орудий. Природу, деревенское приволье мы видим лишь в правом углу картины, где из-под навеса открывается вид на другие деревенские постройки, на деревья, кустарники и вьющуюся среди полей дорогу. Но если эта картина и не есть пейзаж в настоящем смысле слова, то все же она овеяна таким «упоением деревенщиной», она так красноречиво говорит о том, что Рубенс, уставая от суеты городской жизни, находил освежение и отдых, удаляясь на лоно природы, от этой картины веет таким здоровьем, так хорошо начинаешь себя чувствовать, глядя на нее – на всю эту мудрую простоту и целесообразность, наконец, так пленяет даже зрелище животных, здесь изображенных, – мощных коней с лоснящимися крупами, спокойных коров и жадно-суетливых свиней, что является соблазн увидать в коленопреклоненном человеке как бы выразителя чувств всех тех, кто, в силу своей принадлежности к городской культуре, являются изгнанниками из подобного «парадиза»[11]. Ведь и сам Рубенс, когда писал эту картину (и еще более изумительный вариант ее, с зимним эффектом, сохраняемый в Виндзорском замке), не был еще помещиком, а наведывался в деревню гостем.

Совсем другой смысл имеет «Пейзаж с кораблекрушением Энея», писанный, вероятно, несколько лет позже, но обнаруживающий явное сходство с Эльсхаймером и в то же время сходство с теми «космическими» пейзажами, которые любил изображать Питер Брейгель. От самого кораблекрушения почти ничего не видно, но картина в целом есть целая поэма бури – бурного, уже клонящегося к прояснению дня. Над черной далью клокочущего моря толпят-

ся спешащие дальше тучи в заливе, пенистые гребни разбиваются о пески: еще горит костер на макушке маяка, которым увенчан выдающийся в море мыс. Но солнце вот-вот пробьется, а в светлеющих облаках, сквозь сеть дождей, намечается бледная радуга... И какой во всем ритм, как все чудесно выдумано и нарисовано! Как все *выразительно*, какими убедительно суровыми кажутся *сочиненные* Рубенсом скалы, как сочно шелестит листва *его* деревьев, как яростно пляшут *его* волны!

Картину Лувра, названную «L'oiseleur» потому лишь, что Рубенсу вздумалось между прочими фигурами оживить ее и фигурой птицелова, следует назвать просто «Утром». Изображен очень ранний утренний час летом, но уже все в природе ожило и полно движения. Быстро взошло блеклое солнце над горизонтом, быстро несутся возникшие под действием его лучей пары, то застилающие дали, то открывающие их. Как привидения мерещатся причудливые формы ветряной мельницы и дальних деревьев. Однако замечательнее всего общий золотисто-серебряный бесподобный тон картины, не имеющий ничего подобного в предшествующем искусстве и скорее уже «предвещающий» Клода, Тернера, Коро.

Наконец, «Ферма в Лекене» особенно характерна для каких-то основных настроений художника. Быть может, и она написана еще до приобретения замка Стеен и тогда, когда Рубенс только мечтал о постоянном пребывании среди полей и деревьев. Но как сильно должно было быть это его стремление, если он так убедительно мог выразить свою мечту! Как все здесь естественно, как полно соков, как все органически связано, какой интенсивной жизнью живет эта воссозданная художником природа... Несомненно, и данный пейзаж такой же *вымышленный*, как и все прочие, и совершенно неправильно ему дано столь «определительное» название. Некоторые рисунки с натуры Рубенса показывают, что он с самых юных лет стал запасаться «материалами», что он во все пристально всматривался и во всем видимом старался отдать себе отчет. Но когда художник с палитрой в руке стоял перед мольбертом, он если иногда и заглядывал в свои этюдники, то едва ли воспроизводил в точности то, что в них занесено. Принадлежа к поколению, породившему пресловутый «натурализм», будучи сам великим знатоком натуры, мало того, будучи влюблен в нее, он все же бывал слишком захвачен какой-то возникшей в душе поэтической задачей, он был слишком во власти обуревавшего его творческого вдохновения, чтобы делать какие-то «объективные портреты» местностей. Напротив, он *воссоздавал* природу в какой-то ее *сущности*. Когда смотришь на его пейзажи, то очень быстро оказываешься под гипнозом этого чудесного *творца*, который, точно играючи и забавляясь, измышлял заново нечто столь же органически связанное, как то, что видишь, когда любуешься творением Божьим. И ни в чем «божественность» Рубенса и не сказывается с такой силой и убедительностью, как в его пейзажах, в этом созданном им Космосе, в котором черты какой-то обособленной «фламандской» природы растворяются в ощущении *природы вообще*.

1936, 26 декабря

[1] Положение обязывает
[2] Почетный комитет
[3] презентации
[4] Горизонкар (Канченджага) – одна из вершин центр. Гималаев. Выс. 8.585 м
[5] «Великолепно! Какая мощь!»
[6] «Галантные сцены»
[7] второго «я» (лат.)
[8] кредо, вера (лат.)
[9] «Парк замка»
[10] «Птицелов»
[11] «рая» (от *paradise*)

ВЫСТАВКА В.В.КАНДИНСКОГО

Эта очень любопытная выставка открыта в малоизвестной публике галерейке, занимающей особняк на бульваре Монпарнас (ном. 9-тер, близ остановки автобусов на рю де Севр). Появление в Париже художника, чуть ли не раньше всех прочих открывшего целую новую область «искусства абстрактного», может быть сочтено как известная сенсация. Сенсациями же были все выступления Кандинского в Германии, где он заслужил себе широкую известность как живописными, так и графическими работами. Как раз последних много на данной выставке, а все вместе взятое дает о мастере достаточно полное представление.

Лично я, однако, должен признаться, очень мало смыслю во всем этом. Мало того, такое искусство вызывает во мне ощущение почти мучительного оттенка. Но возможно, что причиной такому непониманию – некий органический мой дефект. В теории, в принципе я вполне допускаю, что «ничего не изображающее», «ничего не означающее» искусство имеет право на существование. Весьма даже возможно, что оно-то и есть *настоящее* искусство – ну, скажем, вроде «чистой» музыки. Но мне не дано такое искусство воспринимать и им наслаждаться, а без момента наслаждения (хотя бы наслаждения трагического или наслаждения ужаса) я просто не понимаю и не принимаю искусства. Для того чтобы почувствовать специфический трепет – тот самый, для которого «жить стоит», я (да и всякий «вещественник») нуждаюсь в чем-то понятном – если не рассудку, то сознанию или подсознанию. «Понятного» же я в Кандинском не нахожу ничего.

Не удивило бы меня и то, если бы, заглянув в будущее, я увидел там *только* такое отвлеченное искусство. Что может помешать искусству пойти в таком направлении? Ведь сворачивает же наше внимание вся культура куда-то в сторону! Прибавлю только, что если бы констатирование такого сдвига меня и не удивило, то все же оно огорчило меня *убийственно*...

Как бы то ни было, выставка Кандинского по меньшей мере явление значительное, как все, что создано с глубокой верой в какую-то истинность и с необычайной выдержкой. Видеть это *нужно* – хотя бы для того, чтобы составить себе убеждение в том, есть ли это тупик или есть это *путь*, который может куда-то повести.

1936, 13 декабря

СПИСОК СТАТЕЙ А. Н. БЕНУА, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ГАЗЕТЕ «ПОСЛЕДНИЕ НОВОСТИ», Париж, 1930–1940

Курсивом выделены статьи, включенные в настоящее издание

	1930	
3285	21 марта	Масленица. Из прошлого С.-Петербурга
3286	22 марта	Масленица. Из прошлого С.-Петербурга
3299	4 апреля	О Дягилеве
3300	5 апреля	О Дягилеве. II
3333	*8 мая*	*Романтическая выставка*
3342	*17 мая*	*«Салоны»*
3362	6 июня	К постановке «Садко»
3373	*17 июня*	*Выставка Делакруа*
3408	22 июля	Лондонские впечатления. I–V
3429	12 августа	Лондонские впечатления. VI
3483	6 октября	Репин
3541	2 декабря	«Петрушка»
	1931	
3583	13 января	Памяти В.А.Верещагина
3593	23 января	Книжная иллюстрация
3612	11 февраля	Памяти П.П.Войнера
3615	14 февраля	Две выставки рисунков. I–II
3622	21 февраля	О «театральной декорации»
3628	27 февраля	Выставка Д.Бушена
3636	*7 марта*	*Бурдель*
3681	21 апреля	Выставка в «Гобленах»
3705	15 мая	Выставка Тулуз-Лотрека
3719	29 мая	Больдини
3733	*12 июня*	*По поводу Византийской выставки*
3740	19 июня	I. Э.Р.Менар (Посмертная выставка в Салоне)
3742	*21 июня*	*II. Гибель романтиков*
3755	4 июля	3. Выставка Клода Монэ
3769	18 июля	Португальская выставка
3783	1 августа	Выставка Дега
3805	23 августа	Дачи (Из моих воспоминаний). Петергоф
3811	29 августа	Дачи. Петергоф. II
3818	5 сентября	Дачи. Петергоф. III
3825	12 сентября	Дачи. Петергоф. IV
3864	21 октября	Колониальная выставка. I
3874	31 октября	Колониальная выставка. II
3881	7 ноября	Колониальная выставка (Окончание)
3891	17 ноября	Детская выставка
3901	27 ноября	Выставка театральной декорации
3909	*5 декабря*	*Выставка рисунков в «Оранжерее»*
3916	12 декабря	Ретроспективная выставка в Осеннем салоне
3921	17 декабря	Две книги о русской иконе

	1932	
3942	*7 января*	*Из воспоминаний. Елка*
3943	*8 января*	*Из воспоминаний. Елка*
3951	16 января	Константин Коровин. По поводу его юбилея
3965	*30 января*	*Об архитектуре*
3985	*19 февраля*	*О новизне и старине в современной обстановке*
3996	*1 марта*	*Выставка Пизанелло*
4007	*12 марта*	*По выставкам. I. Официальный портретист*
4014	*19 марта*	*По выставкам. II. Случайное, но превосходное*
4021	*26 марта*	*Музейные вопросы*
4043	17 апреля	Отголоски Лондонской выставки в Париже
4059	3 мая	Выставка фаянса
4077	21 мая	Ретроспективный отдел при Салоне
4083	27 мая	По выставкам. I
4084	28 мая	По выставкам. II
4091	*4 июня*	*Новый русский балет. I–III*
4108	*21 июня*	*Выставка Джеймса Энсора*
4118	*1 июля*	*Выставка Гюстава Доре*
4122	5 июля	Художественные заметки. Выставка М.Кашелла
4125	*8 июля*	*Выставка Буше у Шарпантье*
4132	*15 июля*	*Выставка Пикассо*
4140	23 июля	Выставка Мане
4141	24 июля	Тургеневская выставка (среди других)
4147	30 июля	Выставка царства Бенина
4169	*21 августа*	*Дачи (Из моих воспоминаний). Павловск. I*
4176	28 августа	О Максимилиане Волошине
4183	*4 сентября*	*Дачи (Из моих воспоминаний). Павловск. II*
4195	*16 сентября*	*Дачи. Павловск. III*
4255	15 ноября	«Выставка карикатуры за 100 лет»
4257	17 ноября	Письма художника Тимма
4280	*10 декабря*	*По выставкам. 1. Зинаида Серебрякова. 2. Выставка Пикабиа*
4287	*17 декабря*	*Выставка Йонгкинда и Будена*
4292	22 декабря	Билибин в новой книжке
	1933	
4304	3 января	Из моих воспоминаний. Книги моего детства. I–IV
4315	*14 января*	*Сухарева башня*
4335	3 февраля	По выставкам. I. Выставка Девамбеза. II. Выставка Вламинка
4337	5 февраля	Апполинарий Васнецов
4349	*17 февраля*	*«Будущий Лувр» (К открытию Музея современного искусства)*
4350	18 февраля	Выставка Луи Анкетена
4353	21 февраля	Выставка Е.Бермона
4357	25 февраля	О «шедевре»
4371	11 марта	I. Мосье Огюст. II. Памятники сербского искусства
4378	18 марта	Салон юмористов
4385	25 марта	Выставка провинциальных музеев в Карнавале
4392	1 апреля	Анкета по архитектурному вопросу

4399	8 апреля	«Выставка фотографий»
4406	*15 апреля*	*Художественные заметки. I. Две советские выставки. II. Анри Руар*
4413	22 апреля	Выставка новых музейных приобретений
4420	29 апреля	Выставка шпалер в «Гобленах»
4427	6 мая	По выставкам. 1. К.Руссель и Альбер Андре. 2. Морис Дени
4434	*13 мая*	*Жизненное убранство во времена III Республики*
4441	20 мая	Выставка Александра Яковлева
4455	3 июня	Выставка «Танец в живописи и в скульптуре»
4462	10 июня	О театральной декорации
4465	13 июня	Детский журнал «Огоньки»
4469	17 июня	Выставка Шассерио
4476	24 июня	Выставка архитектурных затей
4483	*1 июля*	*Балетное чудо*
4490	8 июля	Выставка Ренуара
4521	29 июля	Конец сезона
4518	5 августа	«Выставка примитивов»
4525	12 августа	«Эфиопская школа живописи» (АйРв)
4532	*19 августа*	*Шантийи*
4539	*26 августа*	*Выставка Пуссена*
4547	3 сентября	Мои встречи с Тургеневым
4588	14 октября	Выставка Бенара
4595	21 октября	I. Выставка «Столетие наивной живописи». II. Русский художник в Италии (Вс.Никулин)
4602	*28 октября*	*Эрмитаж по-советски*
4609	4 ноября	Выставка Фелисьена Ропса
4616	11 ноября	Выставка Бовэ
4623	18 ноября	I. Новая детская книжка. II. Выставка в архиве танца
4630	25 ноября	1. Выставка Кармонтеля (1717–1806). 2. Выставка старинных обоев
4637	2 декабря	I. Выставка пастелей. II. Выставка французских лубков
4644	9 декабря	Детские книжки
4651	16 декабря	Выставка Люсьена Симона
4658	23 декабря	Пропущенный юбилей
4665	30 декабря	Выставка Гюбера Робера (1733–1808)
	1934	
4670	4 января	Новая книжка Билибина
4672	6 января	«Сёра и его друзья»
4679	13 января	Выставка копий (Ар Яковлев). «Новая» лестница в Лувре
4686	20 января	«Поворот к сюжету»
4693	27 января	«Памятник нашего времени»
4700	3 февраля	«Судьба Трокадеро»
4707	10 февраля	«Юбилей независимых»
4713	17 февраля	Швейцарская выставка
4720	24 февраля	По выставкам. I–II
4727	3 марта	I. Редон. II. Г.Берналь

4734	10 марта	Выставка «Гоген и его друзья»
4741	17 марта	Обновление Лувра
4748	24 марта	Домье
4755	31 марта	Выставка древних тканей
4762	7 апреля	Персидские фрески
4763	8 апреля	Княгиня Эристова-Казак (Некролог)
4769	14 апреля	Выставка портретов Энгра и его учеников
4776	21 апреля	Гентский алтарь
4783	28 апреля	Выставка Утрилло
4790	5 мая	Выставка английских портретов
4797	12 мая	Итальянская выставка
4804	19 мая	Выставка танца
4818	2 июня	«Выставка религиозного искусства»
4825	9 июня	Выставка религиозного искусства (Церковная архитектура)
4832	16 июня	Выставка «Век Людовика XV»
4839	23 июня	Архитектор-художник (А.Я.Белобородов)
4840	24 июня	Выставка Лелии Кэтани
4846	30 июня	Братья Ленэн
4853	7 июля	Сальвадор Дали
4860	14 июля	Ретроспективная выставка «Искусства анималистов»
4867	21 июля	Музей Мармоттан
4870	24 июля	Кристиан Берар
4874	28 июля	Марсовы потехи
4881	4 августа	Туареги в Трокадеро
4888	11 августа	Выставка кошмара
4891	14 августа	Чехословацкая выставка
4909	1 сентября	Сентиментальное путешествие
4916	8 сентября	Выставка в Севре
4923	15 сентября	Голландские рисунки в Шантийи
4930	22 сентября	Выставка искусства садов
4937	29 сентября	Выставка стекла
4951	13 октября	Юбилейная выставка Корреджо
4958	20 октября	«Фотографический салон»
4965	27 октября	«Сто лет французского портрета»
4972	3 ноября	Выставка Мане-Каца
4979	10 ноября	Ушедшие. Вера Рохлина. Рюльман. Чемберс
4986	17 ноября	По выставкам. Эрмин Давид. Портретная галерея. Абель Февр. Брианшон, Леже, Удо
4993	24 ноября	Афиши
5000	1 декабря	Выставка «диких»
5007	8 декабря	«Реабилитация сюжета»
5014	15 декабря	Живописцы действительности во Франции XVII века
5021	22 декабря	Жорж де Латур
5028	29 декабря	Рождество в Париже. I
	1935	
5035	5 января	Рождество в Париже. II
5049	19 января	Детское творчество

5056	*26 января*	*Опять о религиозном искусстве*
5070	*9 февраля*	*Гренобльская выставка*
5077	*16 февраля*	*Гренобльская выставка. Картина Рубенса*
5082	*21 февраля*	*Выставка древних синагог*
5084	*23 февраля*	*Пьер Руа*
5091	*2 марта*	*Бельгийская выставка*
5098	*9 марта*	*Выставка VIII группы*
5112	*23 марта*	*Выставка создателей кубизма*
5119	*30 марта*	*Текстильная выставка древнего Перу*
5126	6 апреля	Памятник Анне де Ноайль
5133	13 апреля	Выставка парусного флота
5140	*20 апреля*	*Выставка итальянских футуристов*
5161	*11 мая*	*Прага. I*
5166	16 мая	«Le dévot Christ»
5168	*18 мая*	*Прага. II*
5171	21 мая	Художественная хроника. Выставка Б.Нуфлар
5173	*23 мая*	*Выставка итальянского искусства. I*
5175	*25 мая*	*Итальянская выставка. II*
5182	*1 июня*	*Итальянская выставка. III*
5189	*8 июня*	*Итальянская выставка. IV*
5196	*15 июня*	*Итальянская выставка. V*
5197	16 июня	Памяти бар. К.К.Рауша фон Траубенберга
5203	*22 июня*	*Итальянская выставка. I. XIX век и современный отдел*
5210	*29 июня*	*Итальянская выставка. XIX век*
5217	*6 июля*	*Выставка французских рисунков*
5308	*5 октября*	*Начало сезона*
5315	*12 октября*	*Французские портреты XVI века*
5329	*26 октября*	*Феликс Валлотон*
5336	*2 ноября*	*Мариинский театр. I*
5341	7 ноября	По выставкам
5343	*9 ноября*	*Мариинский театр. II*
5348	14 ноября	Выставка Виктора Тишлера
5350	*16 ноября*	*Мариинский театр. III*
5357	*23 ноября*	*Выставка «От Ван Эйка до Брейгеля»*
5364	*30 ноября*	*Выставка «От Ван Эйка до Брейгеля». II*
5365	1 декабря	По выставкам
5371	*7 декабря*	*Выставка «От Ван Эйка до Брейгеля». III*
5378	*14 декабря*	*Выставка Обюссона*
5385	21 декабря	Выставка народных танцев
5386	22 декабря	Дриан
5392	*28 декабря*	*Жак Калло*
	1936	
5399	4 января	Выставка инстинктивистов
5406	*11 января*	*Мариинский театр. IV*
5407	*12 января*	*Сергей Иванович Щукин*
5413	18 января	По выставкам
5420	25 января	Фотографическая выставка. I
5427	1 февраля	Фотографическая выставка. II
5434	8 февраля	Китай и Италия

5441	*15 февраля*	*Мариинский театр. V*
5448	*22 февраля*	*Выставка Сёра (1859–1891)*
5454	28 февраля	Выставка Бушена
5455	*29 февраля*	*Коро. I*
5462	*7 марта*	*Коро. II*
5469	*14 марта*	*Испанская выставка*
5476	21 марта	Выставка Пикассо
5483	*28 марта*	*Выставка живописи XX столетия*
5490	*4 апреля*	*Выставка серебра*
5497	*11 апреля*	*Выставка инструментов*
5504	18 апреля	Паскин. Выставка Гальсмана
5511	*25 апреля*	*Разрушение старины*
5518	2 мая	Китайская выставка в Гобленах
5525	*9 мая*	*Мариинский театр. VI. «Павильон Армиды»*
5532	*16 мая*	*«Павильон Армиды». II*
5539	23 мая	Альберт Бенуа. I
5545	29 мая	Анри Матисс
5546	30 мая	Альберт Бенуа. II
5549	2 июня	Выставка Эди Легран
5559	13 июня	Панорамные обои
5566	20 июня	Выставка вина в павильоне Моран
5580	*4 июля*	*Выставка Гро. I*
5685	*17 октября*	*«Опоздавшее»*
5692	24 октября	Выставка акварелей
5699	*31 октября*	*Большой театр. I*
5706	*7 ноября*	*Большой театр. II*
5712	13 ноября	Кончина В.О.Гиршмана
5713	*14 ноября*	*Выставка наивностей*
5720	21 ноября	Выставка Беро
5721	22 ноября	По выставкам
5727	*28 ноября*	*Браз*
5734	*5 декабря*	*«От Императорского Эрмитажа к Блошиному рынку»*
5741	*12 декабря*	*Выставка Рубенса. I*
5742	*13 декабря*	*Выставка В.В.Кандинского*
5748	*19 декабря*	*Выставка Рубенса. II*
5755	*26 декабря*	*Выставка Рубенса. III*
	1937	
5762	2 января	Выставка Рубенса. IV
5769	9 января	Гоген
5776	16 января	Выставка у Розанбера
5783	23 января	Выставка Блейка и Тернера. I
5797	6 февраля	Выставка Блейка и Тернера. II
5804	13 февраля	Константин Гис
5818	27 февраля	По выставкам. I
5825	6 марта	Выставка юмористов
5826	7 марта	Загадка
5832	13 марта	Выставка Дега. 1
5846	27 марта	Выставка Дега. 2
5853	3 апреля	Пушкинская выставка. I

5854	4 апреля	Пушкинская выставка. II
5860	10 апреля	Каталанская выставка. I
5863	13 апреля	Е.П.Гертик
5867	17 апреля	Каталанская выставка. II
5874	24 апреля	I. Два слова о балете. II. Мусульманский Парфенон
5887	8 мая	Клеофас Богэлей
5894	15 мая	«Выставка австрийского искусства»
5901	22 мая	Выставка австрийского искусства. II
5929	19 июня	Австрийская выставка. III
5936	26 июня	Выставка Греко
5950	10 июля	Парижская выставка 1937 года. 1
5956	16 июля	Выставка Бориса Григорьева
5957	17 июля	Всемирная выставка. 2
6042	10 октября	Посмертная выставка А.Б.Лаховского
6048	16 октября	Выставка шедевров французского искусства. I
6055	23 октября	Выставка шедевров французского искусства. II
6062	30 октября	Выставка шедевров французского искусства. III
6069	6 ноября	Выставка шедевров французского искусства. IV
6076	13 ноября	Воспоминания о кн. С.М.Волконском
	1938	
6146	22 января	Выставка Гойи. I
6147	23 января	Выставка З.Серебряковой
6153	29 января	Выставка Гойи. II
6160	5 февраля	Международная выставка сюрреалистов
6167	12 февраля	Выставка Вюйяра
6195	22 марта	«Марта» и «Щелкунчик»
6214	31 марта	Выставка Бушена
6216	2 апреля	Выставка английской карикатуры
6223	9 апреля	Английская выставка. I
6230	16 апреля	Выставка английской живописи. II
6237	23 апреля	Английская выставка. III
6244	30 апреля	Выставка английской живописи. IV
6250	7 мая	Воспоминания о Шаляпине
6251	8 мая	Три выставки
6255	12 мая	Выставка Миллиоти
6257	14 мая	Иллюстрированный «Евгений Онегин» [Добужинский]
6271	28 мая	Выставка сокровищ Реймса
6274	31 мая	Две выставки классиков
6278	4 июня	Александр Яковлев
6281	7 июня	Художественные заметки. Выставка Минчина. Еще классики XIX века
6292	18 июня	Три века искусства в С.Штатах. I
6299	25 июня	Три века искусства в С.Штатах. II
6306	2 июля	Выставка Э.Вюйяра
6313	9 июля	Художества Ирана
6404	8 октября	Скрытый юбилей
6411	15 октября	Скрытый юбилей. II
6418	22 октября	Выставка в музее Гиме. I

6425	29 октября	Выставка в музее Гиме. II
6446	19 ноября	Осенний салон
6453	26 ноября	Осенний салон. II. Англичане. Скульптура
6459	3 декабря	Осенний салон. III
6466	10 декабря	О Чурлянисе. Посмертная выставка Лебаска
6473	17 декабря	Жорж Мишель
6480	24 декабря	Выставка французской гравюры в красках
6487	31 декабря	Laterna Magica

1939

6494	7 января	«Выставка гравюры». Фужита
6501	14 января	Евгений Берман
6508	21 января	«XXXV-я группа». Рисунки Дега. Выставка Бобермана
6515	28 января	Рижские художники
6522	4 февраля	Латвийская выставка
6529	11 февраля	Выставка Пикассо
6536	18 февраля	Творчество Бориса Григорьева
6543	25 февраля	Искусство Брунка фон Фрейндек
6550	4 марта	«Современное искусство»
6557	11 марта	Новые приобретения Лувра
6564	18 марта	Выставка Сезанна
6571	25 марта	Музей Монпелье в Париже
6578	1 апреля	Выставка музея в Монпелье. 2
6585	8 апреля	Дягилевская выставка. I
6591	14 апреля	Выставка А.Я.Белобородова
6592	15 апреля	Дягилевская выставка. II
6599	22 апреля	Дягилевская выставка. III
6606	29 апреля	Книга о Н.К.Рерихе
6620	13 мая	Константин Сомов. I
6627	20 мая	Константин Сомов. II
6634	27 мая	Константин Сомов. III
6641	3 июня	По выставкам. I–III
6648	10 июня	Выставка «натюрморта»
6655	17 июня	Искусство госпожи Люсьен Симон
6662	24 июня	Выставка шпалер
6669	1 июля	Выставка Джеймса Энзора
6683	15 июля	Выставка марионеток
6753	23 сентября	К.Коровин
6849	28 декабря	Выставка «Школы Фонтенбло»

1940

6886	3 февраля	Выставка Шагала
6893	10 февраля	Памяти Григорьева
6903	20 февраля	М.В.Брайкевич
6912	29 февраля	Мария Рябушинская

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Составитель Л. С. Алешина

Курсивом выделены страницы иллюстраций

СОДЕРЖАНИЕ

Бенуа А. Н.

Б 46 Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж. Сост. И. П. Хабаров, вступ. статья Г. Ю. Стернина. – М: Галарт, 1997, 408 с., ил.

ISBN 5–269–00919–6

Статьи известного художника и деятеля русской культуры передают его впечатления о художественной жизни Франции 1930-х годов, а также и о событиях в России, информация о которых доходила до Парижа нерегулярно. Во вступительной статье говорится об огромной ценности литературного наследия А. Н. Бенуа.

ББК 85.1

Александр Бенуа

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПИСЬМА
1930–1936

Редактор *Н.Н.Дубовицкая*

Художественный редактор *Н.Г. Дреничева*

Технический редактор *И.Г.Алексеева*

Корректоры *З.В.Белолуцкая, Е.Н.Куткина*

ЛР №062531 от 20.04.93

Сдано в набор 25.11.96. Подписано в печать 14.04.97
Формат 70x100/16. Бумага офсетная. Гарнитура шрифта Таймс
Печать офсетная. Усл. п. л. 33,15. Усл. кр.-отт. 32,65. Уч.-изд. л. 32,65
Тираж 5 000 экз. Зак. № 3756. Изд. №1-428

Издательство «Галарт»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

ОАО «Типография «Новости».
107005, Москва, ул. Ф. Энгельса, 46